KONSTANTIN SERGHEEVICI STANISLAVSKI

Munca actorului cu sine insusi

Insemnarile zilnice ale unui elev

CUVANT INAINTE

La Casa-muzeu „Konstantin Sergheevici Stanislavski' din Moscova se gaseste o editie in limba romana a „Vietii mele in arta', trimisa in dar de catre oamenii de teatru din Romania. Publicarea acestei opere in tara noastra constituie un insemnat eveniment cultural, o posibilitate concreta de imbogatire a orizontului creator, oferita tuturor oamenilor de teatru.

Personalitatea lui Konstantin Sergheevici Stanislavski creste din paginile cartii, imbracand proportiile grandioase ale uneia dintre figurile cele mai mari din istoria teatrului universal.

Cand la 14 (27) octombrie 1898 la Moscova si-a deschis portile „Teatrul de Arta', nimeni nu putea inca sa-si imagineze exceptionala insemnatate pe care avea s-o dobandeasca acest asezamant de cultura; nici chiar ctitorii sai, Konstantin Sergheevici Stanislavski si V. Nemirovici-Dancenko.

Pe masura insa ce se succedau spectacolele: *Pescarusul* (1898), *Unchiul Vania* (1899) si*Trei surori* (1901) de Cehov, *Micii burghezi* si *Azilul de noapte* (1902) de Gorki, *Prea multa minte strica*de Griboedov (1906), *Boris Godunov* de Puskin (1907), *Revizorul* de Gogol (1908), *O luna la tara* de Turgheniev (1909), *Cadavrul viu* de Tolstoi si altele - opinia publica mondiala isi dadea seama ca s-a nascut, cu adevarat, un nou teatru, o noua metoda de creatie artistica, zamislita in laboratorul de munca al actorului de catre Konstantin Sergheevici Stanislavski.

Sistemul lui Stanislavski nu neaga tot ceea ce a dobandit cu truda arta actoriceasca de-a lungul veacurilor de experienta. Dimpotriva, el sustine cu caldura adevaratele valori ale teatrului in acest domeniu, valori pe care le implineste cu o experienta noua, stiintifica. Metoda de creatie a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski, fiind indisolubil legata de traditiile realiste ale culturii rusesti, reprezinta o fuziune armonica a acestor traditii cu inovatia geniala a marelui om de teatru.

Sistemul lui Konstantin Sergheevici Stanislavski nu stabileste reguli rigide, de natura sa uniformizeze genurile si stilurile in munca actorului. in limitele unor principii generale, universal valabile in munca actorului contemporan, el ofera cele mai largi perspective de creatie artistica, mijloacele cele mai bune de valorificare a posibilitatilor actoricesti.

Referindu-se la principiile enuntate de Konstantin Sergheevici Stanislavski, marele actor sovietic B. Sciukin spunea: „Acest sistem ne-a dezvaluit noua, actorilor, legile stiintifice ale vietii scenice, legi simple si clare, care stau la baza maiestriei actoricesti.' Si, intr-adevar, metoda de

creatie a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski nu reprezinta o maniera artistica individuala, ci contine in esenta ei legile obiective ale creatiei realiste. Urmarind ca obiectiv suprem reprezentarea in teatru a adevarului vietii, Konstantin Sergheevici Stasnislavski a fost continuu preocupat de reflectarea unui bogat continut de idei, care sa serveasca cele mai bune nazuinte ale poporului.

Pentru ca actorul, insa, sa poata aduce in scena tot adevarul vietii, el trebuia sa fie inarmat cu cunostinte, inarmat cu anumite precepte morale. De aici pornesc cerintele etice pe care Konstantin Sergheevici Stanislavski le manifesta in raporturile sale cu actorii.

Actorul poate transmite de pe scena, in imagini artistice, continutul de idei al unei lucrari dramatice numai atunci cand e insufletit de aceste idei, numai atunci cand se situeaza pe pozitia cea mai 'inaintata' a vremii. In acest chip, ideea textului dramatic ajunge sa fie dezvaluita pe deplin, cu mijloace artistice, in procesul viu al actiunii fizice.

Toate aceste adevaruri, descoperite si formulate limpede de Konstantin Sergheevici Stanislavski in munca de zeci de ani dusa alaturi de mari figuri ale artei scenice contemporane, ca V. Nemirovici - Dancenko, Moskvin, Leonidov, Kacealov, Hmeliov, Knipper-Cehova si altii, stau astazi la baza celor mai valabile realizari ale artei teatrale contemporane.

Metoda de creatie a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski lumineaza astazi activitatea celor mai buni actori din lume, insufleteste munca avantata a fortelor inaintate ale teatrului.

Contactul pe care l-a avut arta noastra teatrala cu realizarile teatrului sovietic a contribuit enorm la dobandirea unor succese insemnate. In acest cadru, metoda de creatie a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski, insusita de lumea teatrala, ne-a ajutat nemasurat de mult.

De aceea, pe drumul desavarsirii continue a celor realizate, oamenii de teatru saluta initiativa publicarii in romaneste a lucrarii „Munca actorului cu sine insusi', menita sa devina una din cartile de capatai ale fiecarui actor dornic sa-si aduca contributia la dezvoltarea teatrului nostru.

COSTACHE ANTONIIU

Artist al poporului din R.P.R. - Laureat al Premiului de Stat

Partea I-a

MUNCA CU SINE INSUSI

in procesul creator de traire scenica

Inchin aceasta lucrare celei mai bune eleve ale mele, Mariei Petrovna Lilina, actrita iubita si ajutor credincios, de neinlocuit, in toate cercetarile mele teatrale.

PREFATA

1. M-am gandit sa alcatuiesc o lucrare mare, in mai multe volume, asupra maiestriei actorului (asa-numitul „Sistem al lui Stanislavski').

Cartea publicata cu titlul „Viata mea in arta' reprezinta primul volum si este o introducere la aceasta lucrare.

Cartea de fata, privitoare la „munca actorului cu sine insusi' in procesul creator de „traire scenica' constituie volumul al doilea.

In curand voi incepe sa lucrez la al treilea volum, in care va fi vorba despre „munca actorului cu sine insusi' in procesul creator „de intruchipare'.

Volumul al patrulea va fi inchinat „muncii de pregatire a rolului'.

Concomitent cu aceasta carte ar fi trebuit sa public, ca o lucrare ajutatoare, un fel de manual „Antrenament si disciplina', care sa cuprinda o serie de exercitii pe care le recomandam.

N-o fac acum, ca sa nu ma abat de la linia principala a lucrarii mele de capetenie, pe care o socotesc mai insemnata si mai urgenta.

Dupa ce principiile de baza ale „sistemului' vor fi fost impartasite, voi incepe numaidecat sa lucrez la un manual practic.

2. Atat cartea aceasta, cat si toate cele urmatoare, n-au pretentia de a fi lucrari stiintifice. Scopul lor este exclusiv practic. Ele incearca sa impartaseasca ceea ce m-a invatat lunga mea experienta de actor, regizor si pedagog.

3. Terminologia pe care o folosesc in aceasta carte nu e nascocita de mine, ci culeasa din practica, de la elevii si artistii incepatori. Ei au stabilit, chiar in timpul muncii, care sunt sentimentele ce le determina creatia si le-au dat un nume. Terminologia lor e valoroasa, pentru ca e directa si pe intelesul incepatorilor.

Nu incercati sa cautati in ea termeni stiintifici. Noi avem lexiconul nostru teatral, limbajul nostru actoricesc, pe care l-a creat viata insasi. E adevarat ca folosim si cuvinte stiintifice, ca de pilda „subconstientul', „intuitia', dar ele nu sunt folosite de noi in intelesul lor filozofic, ci in sensul cel

mai simplu si mai obisnuit. Nu e vina noastra daca domeniul creatiei scenice e dispretuit de stiinta, daca a ramas necercetat si daca nu ni s-au pus la indemana termenii necesari pentru problemele practice. A trebuit s-o scoatem la capat, ca sa spun asa, cu mijloacele noastre proprii.

4. Una din problemele principale urmarite de „sistem' consta in stimularea fireasca a creatiei naturii organice si a subconstientului ei.

Despre aceasta se vorbeste in capitolul XVI. Trebuie sa acordam o atentie deosebita acestui capitol, deoarece cuprinde esenta creatiei si a intregului „sistem'.

5. Despre arta trebuie sa vorbim si sa scriem simplu, pe intelesul tuturor, fara cuvinte savante. Ele stimuleaza creierul, nu sufletul. Din pricina asta, in momentul creatiei, intelectul omenesc inabusa emotia artistica si subconstientul care joaca un rol insemnat in procesul artistic.

Dar e greu sa vorbesti si sa scrii „simplu' despre complicatul proces creator. Cuvintele sunt prea precise si aspre pentru a transmite sentimentele subconstiente, insesizabile.

Aceste conditii m-au obligat sa caut pentru cartea de fata forme proprii, care sa ajute cititorul sa simta continutul cuvintelor tiparite. Incerc sa realizez aceasta cu ajutorul unor exemple concrete, prin descrierea muncii elevilor in scoala, in timpul exercitiilor si studiilor lor.

Daca metoda mea va izbuti, atunci cuvintele tiparite vor prinde viata in insasi simtirea cititorilor. Atunci imi va fi cu putinta sa le explic esenta muncii noastre de creatie si bazele ei psihotehnice.

6. Scoala de drama, despre care vorbesc in aceasta carte, oamenii care actioneaza in ea nu exista in realitate.

Munca de realizare a asa-numitului „sistem al lui Stanislavski' a fost inceputa de mult. Mi-am notat toate observatiile, nu pentru a le tipari, ci pentru mine insumi, ca un ajutor in cercetarile mele in domeniul artei noastre si a psihotehnicii ei. Oamenii, expresiile, exemplele necesare pentru ceea ce voiam sa ilustrez erau luate, fireste, din acea epoca indepartata, dinainte de razboi (anii 1907-1914).

Astfel, pe nesimtite, an cu an, s-a adunat un material bogat asupra „sistemului'. Astazi, din acest material s-a nascut o carte.

Ar fi greu si s-ar cere prea mult timp pentru a-i schimba personajele. Si ar fi si mai greu sa imbinam exemplele si diferitele expresii luate din trecut cu obiceiurile si caracterul oamenilor noi, sovietici. Ar insemna sa se schimbe exemplele si sa se caute alte expresii, ceea ce ar cere un timp si mai indelungat si ar fi si mai greu.

Problemele despre care scriu nu se refera la o anumita epoca si la oamenii ei, ci la natura organica a tuturor oamenilor de arta, de toate nationalitatile si din toate epocile.

Repetarea frecventa a unora si acelorasi idei, pe care eu le socotesc insemnate, e facuta cu intentie. Cititorii sa-mi ierte aceasta staruinta.

7. Ca incheiere, socot ca pe o datorie placuta sa multumesc persoanelor care, intr-o masura sau in alta, m-au ajutat cu sfaturi, indicatii, materiale si cu altele, la alcatuirea acestei carti.

In cartea „Viata mea in arta' am vorbit despre rolul pe care l-au jucat in viata mea artistica primii mei invatatori: G. N. si A. F. Fedotov, N. M. Medvedeva, F. P. Komissarjevski, cei dintai care m-au invatat sa ma apropii de arta si, de asemenea, despre tovarasii mei de la Teatrul de Arta din Moscova (M.H.T.) in frunte cu V. I. Nemirovici-Dancenko, care m-au invatat in munca comuna foarte multe lucruri extrem de importante. M-am gandit intotdeauna, si mai ales acum, la editarea acestei carti, ma gandesc la ei cu o recunostinta adanca.

Ma mai gandesc acum si la persoanele care m-au ajutat sa realizez asa-numitul „sistem', sa alcatuiesc si sa editez aceasta carte, ma gandesc inainte de toate la tovarasii mei de drum, de neinlocuit, credincioase ajutoare in activitatea mea scenica. Cu ei mi-am inceput munca artistica din prima tinerete, cu ei continui sa-mi slujesc cauza si acum la batranete. Ma refer la Z. S. Sokolova, artista emerita a Republicii, si la V. S. Alexeev, artist emerit al Republicii, care m-au ajutat sa infaptuiesc asa-numitul „sistem'.

Pastrez, cu mare recunostinta si dragoste, amintirea raposatului meu prieten L. A. Sulerjitki. El a fost primul care s-a interesat de experientele mele initiale conform „sistemului', el m-a ajutat sa le prelucrez la inceput si sa le infaptuiesc in viata, el m-a incurajat in clipele de indoiala si de slabire a energiei.

La realizarea „sistemului' si la crearea acestei carti mi-a dat un mare ajutor regizorul si profesorul N. V. Demidov de la Teatrul de Opera care poarta numele meu. El mi-a dat indicatii pretioase, materiale si exemple; el si-a spus parerea asupra cartii si mi-a descoperit greselile pe care le facusem in ea. E o bucurie pentru mine sa-i exprim acum sincera mea recunostinta pentru acest ajutor.

Multumesc din inima lui M. N. Kedrov, artistul emerit al Republicii, de la Teatrul de Arta din Moscova (M.H.T.), pentru ajutorul dat la infaptuirea „sistemului', pentru indicatiile si criticile aduse la revizuirea manuscrisului acestei carti.

Imi exprim, de asemenea, sincera mea recunostinta lui N. A. Podgornii, artist emerit al Republicii, de la Teatrul Academic de Arta din Moscova (M.H.A.T.), care mi-a dat indicatii cu prilejul verificarii manuscrisului cartii.

Aduc cele mai adanci multumiri lui E. N. Semianovskaia, care a luat asupra ei marea munca de a redacta aceasta carte si care si-a indeplinit sarcina aceasta de raspundere cu o excelenta cunoastere a problemei si cu deosebit talent.

K. S. STANISLAVSKI

INTRODUCERE

Februarie 19 in orasul X, in care lucram impreuna cu un tovaras, ca stenograf, am fost chemati sa stenografiem conferinta publica a lui Arkadie Nikolaevici Tortov, renumitul actor, regizor si profesor.

Aceasta conferinta a fost hotaratoare pentru soarta mea, ea a facut sa incolteasca in mine o atractie irezistibila pentru scena; sunt primit in Scoala de Teatru, unde voi incepe in curand studiile cu Arkadie Nikolaevici Tortov insusi si cu asistentul lui, Ivan Platonovici Rahmanov.

Sunt fericit ca am terminat cu viata mea din trecut si ca apuc pe o cale noua.

Totusi, ceva din trecutul meu imi va fi de folos. De pilda, faptul ca stiu sa stenografiez.

Ce-ar fi daca mi-as nota sistematic toate lectiile si, pe cat e posibil, le-as stenografia ? In felul acesta s-ar putea intocmi un manual intreg. El ar ajuta sa poata fi repetat ceea ce a fost o data facut. Mai tarziu, cand voi fi actor, insemnarile acestea imi vor servi ca busola, in clipele grele de munca.

E hotarat: voi face zilnic insemnari sub forma unui jurnal.

I - DILETANTISM

…anul 19..

Am asteptat azi cu emotie prima lectie a lui Arkadie Nikolaevici Tortov; dar el a intrat in clasa doar ca sa ne vesteasca ceva surprinzator: ca fixeaza un spectacol in care vom juca fragmente din piese alese de noi, pe o scena mare, avand ca spectatori colectivul si conducerea artistica a teatrului. Arkadie Nikolaevici vrea sa ne vada pe scena, intre decoruri, machiati, costumati si in fata rampei luminate, considerand ca numai o astfel de demonstratie ii va da o imagine clara asupra posibilitatilor noastre scenice.

Elevii au ramas uluiti. Sa apari chiar pe scena teatrului nostru? Un sacrilegiu, o profanare a artei! Am vrut sa-l rog pe Arkadie Nikolaevici sa mute spectacolul intr-un loc care sa te oblige la mai putin, dar inainte de a izbuti s-o fac, el a iesit din clasa.

Lectia a fost suspendata si noi am fost lasati sa ne alegem fragmentele.

Planul ciudat al lui Arkadie Nikolaevici a pricinuit discutii insufletite. La inceput a fost imbratisat de putini colegi. Era sustinut mai ales de catre un tanar zvelt - Govorkov, care, jucase deja intr-un teatru mic, de Veliaminova - o blonda frumoasa, inalta si durdulie, si de zgomotosul Viuntov, un baiat scund si sprinten.

Treptat insa, au inceput sa se deprinda si ceilalti cu gandul reprezentatiei.

In imaginatia noastra scanteiau luminile vesele ale rampei. Peste putin timp, spectacolul a inceput sa ne para interesant, folositor, necesar chiar. La gandul lui, inima incepea sa bata mai tare.

Eu, Sustov si Puscin am fost la inceput foarte modesti. Gandurile noastre nu depaseau vodevilurile sau comediile usurele, considerand ca ele ar fi pe masura puterilor noastre. Dar in jurul nostru se rostea din ce in ce mai des si cu mai multa siguranta numele scriitorilor rusi Gogol, Ostrovski, Cehov si mai tarziu chiar numele geniilor universale. Asa ca am parasit si noi, fara sa ne dam seama cand, pozitiile noastre modeste si ne-am dorit ceva romantic, in costume de epoca, in versuri Pe mine ma ademenea figura lui Mozart, pe Puscin a lui Salieri, in timp ce Sustov se gandea la Don Carlos. Am inceput sa vorbim despre Shakespeare si, in sfarsit, alegerea mea s-a oprit asupra lui Othello, pentru ca nu-l aveam acasa pe Puskin, dar il aveam pe Shakespeare. Am fost cuprins de o asemenea nevoie de a ma apuca numaidecat de munca, incat nu mi-am mai putut pierde vremea cautand cartea. Sustov a hotarat sa joace rolul lui Iago.

Tot azi am fost anuntati ca prima repetitie e fixata pentru maine.

Intors acasa, m-am inchis in odaia mea, am luat Othello, m-am asezat comod pe divan, am deschis cartea cu veneratie si am inceput sa citesc. Dar de la a doua pagina m-am simtit atras sa joc. Mainile, picioarele, fata - impotriva intentiilor mele, au inceput sa se miste singure. N-am putut sa ma stapanesc sa nu declam. Mi-a cazut in mana un cutit de fildes pentru taiat foile, pe care l-am bagat in cingatoarea pantalonilor, ca pumnal. Un prosop plusat mi-a tinut loc de turban iar fasia pestrita cu care erau prinse perdelele de la fereastra a indeplinit rolul braului. Mi-am facut un fel de camasa si de halat din cearsaf si din cuvertura. Umbrela s-a transformat in iatagan, iar din odaia vecina, din dosul bufetului, am luat o tava mare, in loc de scut. M-am hotarat sa ies din odaie.

Inarmat, m-am simtit un adevarat luptator, maret si frumos. Dar aspectul meu general era al unui contemporan civilizat, pe cand Othello e african! Chipul trebuia sa aiba ceva de tigru. Asa ca am intreprins o serie de exercitii ca sa gasesc apucaturile caracteristice tigrului, plimbandu-ma prin odaie cu umblet furisat, strecurandu-ma agil prin trecerile inguste dintre mobile, ascuzandu-ma dupa dulapuri pandind victima, sarind si atacand adversarul inchipuit pe care il inlocuia perna mea cea mare, pe care l-am sugrumat si l-am doborat „tigreste'. Apoi perna a devenit Desdemona. O imbratisam patimas, ii sarutam mana pe care o reprezenta coltul neted al fetei de perna, pe urma o azvarleam cat colo cu dispret si o imbratisam din nou, o sugrumam iar si plangeam peste cadavrul ei inchipuit. Multe momente imi izbuteau de minune.

Am lucrat asa, fara sa-mi dau seama, aproape cinci ore. Nu faci un asemenea lucru cand esti silit! Numai cand esti cuprins de un avant artistic orele iti par minute. Iata o dovada ca starea pe care o traisem fusese o stare de adevarata inspiratie!

Inainte de a-mi scoate costumul, m-am folosit de faptul ca toti cei din casa dormeau si m-am furisat in vestibulul pustiu, in care atarna o oglinda mare, am aprins lumina si m-am privit. Am vazut cu totul altceva. Atitudinile si gesturile gasite de mine in timpul lucrului s-au dovedit a nu fi acelea pe oare mi le inchipuisem. Mai mult decat atat, oglinda mi-a dezvaluit stangacii si atitudini nepotrivite, pe care nu le sesizasem inainte. Dupa dezamagirea asta, toata energia mi-a pierit deodata.

…anul 19..

M-am trezit mult mai tarziu ca de obicei, m-am imbracat in graba si am fugit la scoala. Cand am intrat in clasa de repetitii, unde eram asteptat, mi-a fost atat de rusine, incat, in loc sa-mi cer iertare, am spus o fraza banala, prosteasca:

- Mi se pare ca am intarziat putin.

Rahmanov s-a uitat la mine lung, mustrator si, in sfarsit, a spus :

- Toti stau, asteapta. se enerveaza, se supara si dumitale ti se pare ca ai intarziat numai „putin'. Toti au venit aici insufletiti de munca pe care o au in fata si dumneata te-ai purtat astfel incat mie mi-a pierit de pe acum pofta sa lucrez cu voi. *E foarte greu sa stimulezi dorinta de a crea, dar e foarte usor s-o ucizi*. Ce drept ai dumneata sa tii in loc munca unui colectiv intreg? Respect prea mult munca noastra, ca sa admit o asemenea dezorganizare si, din pricina asta, ma simt dator sa

fiu de o severitate militara in munca colectiva. *<u>Actorului, ca si soldatului, i se cere o disciplina de fier</u>*. Pentru ca e prima oara, ma marginesc la o mustrare, fara s-o trec in registrul de zi al repetitiilor. Dumneata insa trebuie sa-ti ceri tuturor iertare, iar pe viitor sa-ti faci o regula din a veni nu cu intarziere, ci macar cu un sfert de ceas inainte de repetitie.

M-am grabit sa-mi cer iertare si sa promit ca nu mai intarzii, dar Rahmanov n-a mai vrut sa se apuce de lucru. Prima repetitie, spunea el, e un eveniment artistic si trebuie sa lase, totdeauna, cea mai buna amintire. Asa ca repetitia de neuitat va fi cea de maine, in locul celei de azi, stricata din vina mea. Si Rahmanov a iesit din clasa.

Intamplarea asta suparatoare nu s-a ispravit insa cu atat, pentru ca ma astepta o „sapuneala' suparatoare de la tovarasii mei, in frunte cu Govorkov. „Sapuneala' asta a fost si mai crancena decat prima. N-am sa uit niciodata repetitia de azi, care n-a avut loc.

*

M-am pregatit sa ma culc devreme, pentru ca dupa frecusul de azi si dezamagirea de ieri mi-a fost teama sa ma mai lucrez. Am vazut, insa, un pachet de ciocolata si m-am gandit s-o frec cu unt. S-a prefacut intr-o pasta cafenie, cu care m-am uns pe fata, preschimbandu-ma in maur. In oglinda, dintii pareau si mai albi in contrast cu fata tuciurie. Am admiratmult timp stralucirea lor si am invatat sa ranjesc, aratandu-mi dintii, si rostogolind albul ochilor.

Pentru a putea sa inteleg si sa pretuiesc mai bine grima, era nevoie sa-mi pun costumul si, dupa ce l-am imbracat, mi-a venit pofta sa joc. N-am mai gasit nimic nou si am repetat ceea ce facusem si ieri, dar jocul si-a pierdut ascutimea. In schimb, am izbutit sa vad cum va fi infatisarea fizica a lui Othello al meu. Asta e important.

…anul 19..

Azi e prima repetitie, asa ca am venit cu mult inainte de a se incepe. Rahmanov ne-a propus sa asezam mobila si sa aranjam singuri incaperea. Spre norocul meu, pe Sustov nu-l interesa amanuntul exterior. Pentru mine insa era esential sa asez mobilele in asa fel, incat sa ma pot orienta ca in odaia mea. Fara asta, nu-mi puteam trezi inspiratia. Totusi, n-am putut ajunge la rezultatul dorit. Desi ma cazneam sa-mi inchipui ca sunt in odaia mea, dar asta nu ma convingea, ba dimpotriva, imi impiedica jocul.

Sustov cunostea tot textul pe de rost, pe cand eu eram nevoit ba sa citesc rolul din caiet, ba sa redau cu cuvintele mele sensul aproximativ a ceea ce mai tineam minte. Spre uimirea mea, textul nu ma ajuta, ma incurca,. M-as fi lipsit bucuros de el sau l-as fi scurtat la jumatate. Nu doar cuvintele rolului imi erau straine, dar si ideile poetului, iar actiunile indicate imi stinghereau libertatea de care ma bucurasem acasa, cand studiam.

Faptul ca nu-mi recunosteam glasul era si mai neplacut. Afara de asta, nici punerea in scena, nici chipul eroului, pe care le studiasem acasa, nu aveau legatura stransa cu piesa lui Shakespeare. Cum sa impaci, de pilda, scena dintre Iago si Othello, care e destul de linistita, cu ranjetul dintilor, cu rotirea ochilor si apucaturile mele „tigresti”?

N-am izbutit insa sa renunt la aceste manifestari din jocul salbaticului, nici la punerea in scena creata de mine, neavand cu ce sa le inlocuiesc. Am citit textul intr-un fel si l-am jucat pe salbatic in alt fel, fara vreo legatura intre unul si altul. Cuvintele imi impiedicau jocul, iar jocul cuvintele: o stare neplacuta de discordanta generala.

Acasa, reluand lucrul, n-am gasit nimic nou si am repetat la fel ca inainte, ceea ce m-a nemultumit. Ce inseamna repetarea unuia si aceluiasi sentiment, a acelorasi metode? Cui ii apartin ele? Mie sau salbaticului maur? De ce seamana jocul de ieri cu cel de azi, si cel de azi cu cel de maine? Mi-a secat imaginatia? Sau nu exista in memoria mea material pentru rol? De ce, munca a inceput atat de vioi si pe urma s-a oprit in loc?

Pe cand cugetam asa, in odaia alaturata, gazdele se adunasera la ceaiul de seara. Ca sa nu atrag atentia, m-am retras in alt colt al odaii si am rostit cat mai incet cuvintele rolului. Spre uimirea mea, schimbarile astea marunte m-au insufletit, m-au silit sa am o atitudine cu totul noua fata de studiul meu.

***Am descoperit taina. Ea consta in faptul ca nu e ingaduit sa ramai la unul si acelasi lucru, sa repeti la nesfarsit ceea ce s-a uzat*.**

E hotarat. Maine, la repetitie, am sa improvizez in toate: si in punerea in scena, si in tratarea rolului, si in adancirea lui.

…anul 19..

La repetitia de azi am improvizat de la prima scena: in loc sa umblu, m-am asezat si am inceput sa joc fara gesturi, fara miscare, sa renunt la strambaturile de salbatic. Ce s-a intamplat? M-am incurcat de la primele cuvinte, am pierdut textul, intonatiile obisnuite si m-am oprit. A trebuit sa ma intorc mai repede la felul de joc si la punerea in scena initiale. Se vede ca mi-e peste putinta sa renunt la procedeele deja insusite pentru a-l infatisa pe salbatic Nu le manuiesc eu pe ele, ci ele pe mine. Ce e asta? Sclavie?

…anul 19..

Starea mea generala la repetitie a fost mai buna. Ma obisnuiesc cu sala in care se desfasoara si cu oamenii care asista la repetitii. In afara de asta, ce credeam ca nu se poate contopi incepe sa se contopeasca. Inainte, procedeele de a-l reprezenta pe salbatic nu aveau nimic comun cu piesa lui Shakespeare si, in timpul repetitiilor, simteam falsitatea procedeelor scornite pentru a caracteriza un african. Acum insa, am izbutit sa dreg cate ceva in scena si nu ma mai simt intr-o discordanta atat de ascutita cu autorul.

…anul 19..

Astazi, repetitia are loc pe scena mare. Ma bizuiam pe atmosfera de culise facatoare de minuni, stimulatoare, dar, in locul rampei viu luminate, al forfotei si al decorurilor ingramadite, pe care le asteptam - semiintuneric, liniste, pustiu. Scena imensa era goala. Numai langa rampa erau

asezate cateva scaune vieneze, ce marcau contururile decorului viitor, iar in dreapta era o masuta pe care ardeau trei lampi electrice.

Cum am pasit pe podiumul scenei, in fata mea a crescut uriasa spartura a deschiderii scenei si dincolo de ea un spatiu care parea nemarginit, adanc, intunecat. Pentru prima oara vedeam de pe scena, cu cortina ridicata, sala de spectacol, pustie, nepopulata. Undeva - foarte departe, cum mi se parea mie - sub un abajur, ardea un bec electric. Lumina niste foi de hartie alba puse pe masa; mainile cuiva se pregateau sa insemne „fiece nimic ca pe o vina'… Parca m-am dizolvat tot in spatiu.

Cineva a strigat: „Incepeti!" Mi s-a propus sa intru in inchipuita camera a lui Othello, marcata de scaunele vieneze, si sa ma asez la locul meu. M-am asezat, insa nu pe scaunul potrivit chiar si dupa propria mea conceptie despre punerea in scena. Autorul insusi nu-si recunostea planul camerei. A trebuit sa mi se explice ce reprezinta fiecare scaun, dar tot n-am izbutit sa ma inghesui in spatiul acela mic si n-am putut sa-mi concentrez atentia asupra celor ce se petreceau in jur. Imi era greu sa ma silesc sa-l privesc pe Sustov, care statea alaturi de mine. Atentia imi fugea ba spre sala, ba spre incaperile vecine cu scena - atelierele in care, fara sa tina seama de repetitia noastra, viata isi urma cursul firesc: oamenii mutau lucruri, taiau cu ferastraul, bateau cu ciocanul, se certau.

Cu toate acestea, continuam sa vorbesc si sa actionez automat. Daca indelungatele exercitii de acasa n-ar fi inradacinat in mine un anumit fel de a-l juca pe salbatic, de a rosti cuvintele textului, m-as fi oprit chiar de la primele vorbe. De altfel, asta s-a si intamplat pana la urma. De vina a fost sufleurul. Asa am aflat ca acest „domn" e un intrigant gata la orice, nu un prieten al actorului. Pentru mine, sufleurul e bun atunci cand tace toata seara iar in momentul critic spune un singur cuvant, care a pierit din memoria artistului. Dar acesta suiera fara oprire si ne impiedica ingrozitor. Nu stiai unde sa te ascunzi ca sa scapi de ajutorul prea zelos, care iti patrundea prin urechi pana in suflet. Pana la urma, m-a invins: m-am incurcat. M-am oprit si l-am rugat sa nu ma stinghereasca.

…anul 19..

Iata si a doua repetitie pe scena. M-am furisat in teatru dis-de-dimineata si m-am hotarat sa ma pregatesc de lucru in fata tuturor, chiar pe scena, unde munca era in toi. Se asezau decorurile si recuzita pentru repetitia noastra. Am inceput sa ma pregatesc.

N-ar fi avut nici un rost sa caut, in haosul ce domnea acolo, confortul cu care ma obisnuisem in timpul exercitiilor de acasa. Inainte de toate trebuia sa ma obisnuiesc cu conditiunile inconjuratoare, noi pentru mine. De aceea m-am apropiat de rampa si am inceput sa ma uit in sinistrul gol negru al deschiderii scenei, ca sa ma deprind cu el si sa ma eliberez de atractia pe care o exercita sala. Dar cu cat ma straduiam mai mult sa nu observ spatiul, cu atat ma gandeam mai mult la el si cu atat mai tare eram atras acolo, spre intunericul sinistru de dincolo de rampa.

In timpul acela, un muncitor a rasturnat, langa mine, niste cuie. *Am inceput sa-l ajut sa le stranga. Si deodata m-am simtit bine, chiar in largul meu, pe scena mare*. Dar cuiele au fost adunate, omul prietenos cu care stam de vorba a plecat, spatiul m-a apasat din nou si am inceput

iar sa ma dizolv in el. Si doar cu putin timp inainte ma simtisem minunat! Era explicabil: cand strangeam cuiele, nu ma gandeam la gaura neagra a deschiderii scenei. M-am grabit sa plec din scena si m-am asezat la parter.

A inceput repetitia altor fragmente; eu insa nu vedeam ceea ce se petrecea pe scena, ci imi asteptam randul cu infrigurare.

Asteptarea chinuitoare are si o parte buna. Te face sa ajungi pana acolo, incat ai vrea sa vina si sa se ispraveasca o data lucrul de care ti-e frica. Mie mi-a fost dat astazi sa incerc o asemenea stare.

Cand a venit, in sfarsit, randul fragmentului meu si am intrat in scena, unde se afla decorul, unele piese erau puse de-a-ndoaselea. Mobila era de asemenea aleasa la intamplare. Totusi, aspectul general al scenei, sub lumina, parea placut si te simteai bine in camera lui Othello, pregatita pentru noi. Daca faceam un mare efort de incordare a imaginatiei, puteam gasi in montarea asta cate ceva care sa-mi aminteasca de odaia mea.

Dar cum s-a dat la o parte cortina si a aparut in fata noastra sala, m-am pomenit cu desavarsire in puterea ei. In mine s-a nascut un simtamant nou, neasteptat pentru mine. Decorul si plafonul il ingradeau pe actor, in fund se afla un spatiu mare, sus o suprafata uriasa, intunecoasa, iar pe laturi camerele anexate scenei si magaziile de decoruri. O asemenea izolare era, fireste, placuta. *Partea proasta e ca, prin limitarea asta, interiorul - ca un reflector, indrepta toata atentia actorului spre sala, intocmai cum estrada muzicala in forma de scoica rasfrange sunetele orchestrei in directia ascultatorilor*.

Si inca o noutate: ***de spaima s-a ivit in mine necesitatea de a-i distra pe spectatori, ca nu cumva - doamne fereste - sa se plictiseasca***.*Lucrul acesta ma irita si ma impiedica sa patrund mai adanc in ceea ce faceam si vorbeam; in afara de asta, rostirea textului si gesturile obisnuite o luau inaintea gandurilor si a sentimentului. In vorbire a aparut o graba, o repeziciune. Aceeasi graba s-a transmis actiunilor si gesturilor.* Zburam prin text in asa chip, incat imi pierdeam rasuflarea si nu imi puteam schimba ritmul. Chiar cele mai indragite momente ale rolului se iveau si piereau ca stalpii de telegraf in fuga trenului. O mica sovaire si catastrofa ar fi fost de neinlaturat. Priveam, rugator, spre sufleur, dar el isi intorcea tacticos ceasornicul. Se razbuna pentru ce se petrecuse in ajun.

…anul 19..

La repetitia generala am venit la teatru si mai devreme decat de obicei, pentru ca trebuia sa am grija de grima si de costum.

Am fost repartizat intr-o cabina minunata si mi s-a pregatit un halat oriental de muzeu, care fusese al printului marocan din Shylock. Toate acestea te obligau sa joci bine. M-am asezat in fata mesei de machiaj, pe care erau pregatite cateva peruci, par si toate elementele de machiaj posibile.

Cu ce sa incep? M-am apucat sa inmoi una dintre pensule intr-o vopsea cafenie, dar care se intarise atat de mult, incat am izbutit cu greu sa iau o pojghita mica, care nu lasa nici o urma pe piele. Am inlocuit pensula cu estompa. Acelasi rezultat. Am bagat degetul in vopsea si, de data asta am izbutit sa-mi colorez pielea usor. Am repetat aceeasi experienta cu alte vopsele, dar numai cea albastra se intindea mai bine. Iar asta nu parea necesara pentru machiajul maurului. Am incercat sa-mi ung fata cu lac si sa-mi lipesc un mic smoc de par, dar lacul ustura si parul era tepos Am probat o peruca, alta, nepricepand care e partea din fata si care din spate. Perucile, puse peste un chip nemachiat, isi descopereau prea tare „perucitatea" lor. Cand am vrut sa spal putinul machiaj pe care izbutisem cu atata greutate sa-l asez pe fata, mi-am dat seama ca nu stiu cum.

Atunci a intrat in cabina un om inalt, foarte slab, cu ochelari, intr-un halat alb, cu mustati rasucite si cu o tacalie lunga. Acest „Don Quijote" s-a aplecat pana la pamant si, fara discutii inutile, a inceput sa-mi „prelucreze" fata. A scos cu vaselina tot ce unsesem eu si a inceput sa puna vopselele din nou, ungand mai intai pensulele cu grasime. Fardurile se asezau usor si egal pe pielea grasa. Apoi „Don Quijote" mi-a acoperit fata cu un ton inchis-cafeniu, potrivit unui maur. Dar mie imi parea rau de culoarea inchisa de dinainte, care semana cu ciocolata; atunci albul ochilor si al dintilor lucea mai tare.

Dupa ce grima a fost ispravita si costumul imbracat, m-am privit in oglinda, m-am minunat sincer de arta lui „Don Quijote" si m-am admirat. Miscarile stangace ale trupului dispareau sub cutele halatului, iar grimasele de salbatic, lucrate de mine, se potriveau foarte bine cu infatisarea generala.

Sustov si alti elevi au intrat in cabina. Infatisarea mea i-a uimit si au laudat-o intr-un glas, fara umbra de invidie. Asta ma incuraja si-mi dadea iar siguranta dinainte. Pe scena m-a surprins oranduirea, noua pentru mine, a mobilei: un fotoliu era mutat departe de perete, aproape in mijlocul scenei, iar masa era impinsa spre cusca sufleurului, in locul cel mai vizibil. De emotie, umblam incolo si incoace, agatandu-ma cu poalele costumului si cu iataganul de mobila si de colturile decarului. Asta nu ma impiedica insa sa debitez masinal cuvintele rolului si sa umblu fara oprire pe scena. Se parea ca voi izbuti, cu chiu cu vai, sa duc fragmentul pana la sfarsit. Dar cand m-am apropiat de momentele culminante ale rolului, m-a fulgerat deodata gandul: „Acum am sa ma opresc". M-a cuprins panica, am tacut zapacit, mi s-a facut negru in fata ochilor Nu stiu nici eu cum si ce m-a readus la automatismul care, si de data asta, m-a salvat de la pierzare.

Dupa aceea, m-am lasat in voia intamplarii. Ma stapanea un singur gand: sa ispravesc cat mai repede, sa ma demachiez si sa fug din teatru.

Iata-ma acasa. Singur. *Dar se vede ca cel mai ingrozitor tovaras pentru mine sunt eu insumi.* Imi simteam inima grea. As fi vrut sa ma duc undeva, invizita, sa ma gandesc la altceva, dar n-am facut nimic. Mi se parea ca toti aflasera deja de rusinea mea si ma aratau cu degetul.

Spre norocul meu, a venit dragutul Puscin, care ma observase printre spectatori si voia sa afle parerea mea despre felul cum il interpretase pe Salieri. N-am putut sa-i spui nimic, deoarece, cu toate ca ma uitasem din culise la jocul lui, nu vazusem nimic, din pricina emotiei si a asteptarii

randului meu in scena. N-am intrebat nimic despre mine. Mi-era frica de critica; ar fi putut sa omoare si restul de incredere in mine.

Puscin a vorbit foarte frumos despre piesa lui Shakespeare si despre rolul lui Othello, despre inflacararea, uimirea si zguduirea maurului din clipa in care incepe sa creada ca in Desdemona, sub minunata masca, se ascunde un viciu teribil, care o face si mai ingrozitoare in ochii lui. Are insa fata de rol exigente carora eu nu le pot face fata.

Dupa plecarea prietenului meu, am incercat sa ma apropii de unele parti ale rolului in spiritul celor spuse de el si m-au podidit lacrimile; asa de tare mi s-a facut mila de bietul maur.

…anul 19..

Astazi are loc spectacolul experimental. Totul mi-e dinainte cunoscut: voi veni la teatru, ma voi aseza sa ma machiez, va aparea „Don Quijote” si se va inclina pana la pamant. Imi va placea apoi cum am sa arat machiat si voi dori sa joc. *Dar n-are sa iasa nimic. Aveam in mine un sentiment de indiferenta totala*. Totusi, starea asta a durat numai pana cand am intrat in cabina. Atunci, inima a inceput sa bata atat de tare, incat imi venea greu sa respir. M-a napadit o senzatie de greata si de sfarseala si am crezut ca ma imbolnavesc. Foarte bine! Boala putea justifica neizbanda primei mele interpretari.

Pe scena, inainte de toate, m-a intimidat tacerea neobisnuita si ordinea. *Cand am iesit din intunericul culiselor in lumina plina a rampei, rivaltelor si reflectoarelor, n-am mai stiut de mine si parca am orbit. Lumina era atat de vie, incat intre mine si sala parca se trasese o perdea luminoasa. M-am simtit aparat de multime si am respirat liber. Ochii mi s-au obisnuit insa repede cu rampa si atunci intunecimea salii a devenit si mai infricosatoare, iar atractia spre public si mai puternica. Mi s-a parut ca sala e arhiplina, ca mii de ochi sunt indreptati numai asupra mea. Parca isi strapungeau victima. Ma simteam sclavul acestei multimi si am devenit supus, lipsit de principii, gata la orice compromis.* ***As fi vrut sa ma dau peste cap, sa ma gudur, sa dau multimii mai mult decat aveam si puteam da, dar simteam un gol launtric cum nu mai simtisem niciodata***.

Din pricina straduintei exagerate de a stoarce simtire din mine, din pricina ca nu puteam indeplini imposibilul, *am fost cuprins de o incordare care mergea pana la convulsie, care imi crispa fata, mainile, trupul, si imi paraliza miscarile. Toata puterea mi se irosea in aceasta incordare sterila. A trebuit sa-mi ajut trupul si simtirea inlemnite cu glasul pe care l-am urcat pana la tipat. Dar si asa, prea marea incordare si-a facut efectul. Gatul mi s-a strans, respiratia mi s-a scurtat, sunetul glasului mi s-a urcat la nota cea mai de sus,* de la care nu mai izbuteam sa-l urnesc. Rezultatul a fost ca am ragusit.

Am incercat sa intensific actiunea exterioara si jocul. Insa *nu eram in stare sa-mi stapanesc mainile, picioarele, torentul de cuvinte, si asta n-a facut decat sa inrautateasca starea de incordare generala.* ***Mi-era rusine de fiecare cuvant pe care-l rosteam, de fiecare gest pe care-l faceam, criticandu-le pe loc***. *Ma inroseam, imi zgarceam degetele de la picioare si de la maini si ma infundam cu toata puterea in spatarul fotoliului.* ***Din pricina neputintei si a confuziei, m-a cuprins deodata mania***. Nici eu nu stiu pe cine ma maniasem, pe mine sau pe spectatori. Atunci

m-am simtit desprins de cele ce ma inconjurau si am devenit de o indrazneala fara margini. Celebrele cuvinte „Sange, Iago, sange!” au tasnit fara voia mea. A fost strigatul unui martir scos din fire. Poate ca am simtit in cuvintele acestea sufletul jignit al omului increzator si l-am compatimit sincer. Analiza facuta de Puscin lui Othello a inviat in memoria mea si mi-a zguduit simtirea.

<u>*Mi s-a parut ca pentru o secunda sala a devenit atenta si ca prin multime a trecut un fior asemanator cu freamatul vantului printre varfurile copacilor.*</u>

De cum am simtit asta, s-a aprins in mine o energie pe care nu stiam incotro s-o indrept. Ma conducea ea pe mine. Nu stiu cum am jucat finalul scenei; tin minte, doar, ca n-am mai vazut rampa, gaura neagra a salii, ca m-am eliberat de orice spaima si ca am trait pe scena o viata noua, necunoscuta, imbatatoare. ***Nu cunosc o desfatare mai inalta decat aceste cateva minute pe care le-am trait pe scena.*** Am observat ca si pe Pasa Sustov l-a uimit renasterea mea, aprinzandu-l si impingandu-l sa joace cu insufletire.

Cortina s-a tras si sala a inceput sa aplaude. Sufletul mi-a devenit usor si vesel. Am capatat iar incredere in talentul meu, am devenit indraznet. Cand ma intorceam victorios spre cabina, mi s-a parut ca toti ma privesc cu ochii plini de admiratie.

Apoi, in pauza, am intrat in sala dichisit, cu un aer maiestuos, cum se cuvine unui artist de seama si facand stangaci pe indiferentul. Acolo, spre uimirea mea, nu era atmosfera de sarbatoare, si nici macar o lumina plina, cum se cuvine la un spectacol adevarat. In locul unei multimi mari, am vazut la parter vreo douazeci de oameni. Pentru cine ma straduisem eu? Totusi, m-am consolat repede. Mi-am spus: „Chiar daca au fost putini spectatori, ei sunt cunoscatori in arta: Tortov, Rahmanov, artisti de vaza ai teatrului. Uite cine m-a aplaudat! N-as schimba aplauzele lor pe ovatiile a mii de oameni…”

Mi-am ales un loc la parter, aproape de Tortov si Rahmanov, si m-am asezat cu nadejdea ca au sa ma cheme si sa-mi spuna ceva placut.

Rampa s-a luminat. Cortina s-a dat la o parte si in clipa aceea Maloletkova s-a prabusit la pamant de pe o scara sprijinita de decor, s-a facut ghem si a tipat: „Salvati-ma!” cu un strigat atat de sfasietor, incat am incremenit. Apoi a inceput sa spuna ceva, dar prea repede, asa ca nu intelegeam nimic. Pe urma, a uitat deodata rolul, s-a oprit acoperindu-si fata cu mainile si s-a repezit in culise, de unde s-au auzit voci infundate, care o incurajau. Cortina s-a lasat, dar in urechile mele mai rasuna inca strigatul ei: „Salvati-ma!” Ce va sa zica talentul! Ca sa-l simti, ajung o intrare si un cuvant.

Mi s-a parut ca Tortov era impresionat. Dar si cu mine s-a petrecut la fel, socoteam eu. O singura fraza: „Sange, Iago, sange!” si spectatorii au fost in puterea mea.

Acum, cand scriu aceste randuri, nu ma indoiesc de viitorul meu. Totusi, aceasta siguranta nu ma impiedica sa recunosc ca marele succes pe care mi-l atribuiam n-a existat, de fapt. Si totusi, undeva, in adancul sufletului, credinta in mine trambiteaza victoria.

II - ARTA SCENICA SI MESTESUGUL SCENIC

….anul 19..

Astazi ne-am adunat sa auzim observatiile lui Tortov despre jocul nostru la spectacolul experimental. Arkadie Nikolaevici a spus :

- ***In arta, inainte de orice, trebuie sa stii sa vezi si sa intelegi frumosul.*** De aceea, *in primul rand sa ne aducem aminte si sa relevam momentele pozitive din spectacolul experimental*. N-au fost decat doua asemenea momente: primul, cand Maloletkova s-a pravalit pe scara strigand cu disperare „Salvati-ma!"; al doilea, avut de Nazvanov in scena „Sange, Iago, sange!" In ambele cazuri, atat cei care au jucat, cat si cei care am privit, am fost absorbiti de scena, am incremenit si am trait aceeasi emotie, impreuna.

Aceste momente izbutite, luate separat de intreg, pot fi socotite drept arta a trairii, arta care se cultiva in teatrul nostru si se studiaza aici, in scoala lui.

- Ce este arta trairii? am intrebat eu.

- Dumneata ai cunoscut-o prin proprie experienta. Uite, povesteste-ne si noua cum au fost simtite de dumneata aceste momente de adevarata stare de creatie.

- Nu tin minte nimic, am raspuns eu ametit de lauda lui Tortov. Stiu doar ca am trait niste clipe de neuitat, ca numai asa vreau sa joc, ca numai unei asemenea arte vreau sa ma daruiesc cu totul

A trebuit sa tac, altfel m-ar fi napadit lacrimile.

- Cum?! Nu tii minte zbuciumul dumitale launtric in cautarea unui lucru inspaimantator? Nu tii minte ca mainile, ochii si intreaga dumitale faptura se pregateau sa se napusteasca undeva si sa apuce ceva? Nu tii minte cum iti muscai buzele si abia iti stapaneai lacrimile? ma descosea Arkadie Nikolaevici.

- Uite, acum, cand imi povestiti cum a fost, parca incep sa-mi amintesc ce am simtit, am recunoscut eu.

- Si fara mine n-ai fi putut intelege ?

- Nu, n-as fi putut.

- Va sa zica ai actionat subconstient ?

- Nu stiu, poate. Dar asta e bine sau e rau ?

- Foarte bine, daca subconstientul te-a dus pe o cale justa si rau daca el ar fi gresit. Insa, la spectacolul experimental nu te-a inselat si. Ce ne-ai dat dumneata in cele cateva clipe izbutite a fost minunat, mai mult decat tot ce s-ar putea dori.

- E adevarat? am mai intrebat eu o data, inabusindu-mi bucuria.

- Da! Pentru ca ***mai bine decat orice e ca actorul sa fie patruns de piesa***. *Atunci, in afara de vointa lui, el traieste viata rolului, fara sa mai bage de seama cum simte, fara sa se mai gandeasca la ceea ce face si totul vine de la sine, subconstient*. Dar, din pacate, nu stim intotdeauna sa dirijam o astfel de creatie.

- De aici decurge, se pare, o situatie fara iesire: trebuie sa cream inspirati; asta stie s-o faca numai subconstientul, pe care, insa, noi nu-l stapanim. Iertati-ma, va rog, dar care e iesirea? a intrebat Govorkov, nedumerit si putin ironic.

- Din fericire, exista o iesire! l-a intrerupt Arkadie Nikolaevici. Ea consta in influenta - nu directa, ci indirecta - a constientului asupra subconstientului. Asta se datoreaza faptului ca *in sufletul omenesc exista unele parti care se supun constiintei si vointei. Aceste parti sunt in stare sa influenteze procesele noastre psihice involuntare*.

E adevarat ca se cere o munca creatoare destul de complicata, care se desfasoara numai in parte sub controlul si sub influenta directa a constientului. Aceasta munca este subconstienta si involuntara intr-o mare masura.

Ea sta in puterea celei mai iscusite artiste - ***a naturii noastre organice***. ***Nici o tehnica actoriceasca, oricat ar fi de rafinata, nu se compara cu ea, pentru ca natura noastra organica are totul in stapanire.*** Acest punct de vedere si aceasta atitudine fata de natura noastra artistica e tipica pentru arta trairii, spuse Tortov cu inflacarare.

- Si daca natura incepe sa aiba toane? a intrebat cineva.

- Trebuie sa stii s-o stimulezi si s-o dirijezi. Pentru asta exista metode speciale psihotehnice, pe care le veti studia. Ele trebuie sa trezeasca si sa atraga in creatie subconstientul pe cai constiente, indirecte. Nu degeaba, doar, una dintre bazele principale ale artei noastre de traire e principiul: ***Creatia subconstienta a naturii prin psihotehnica constienta a artistului***. *(**Subconstient prin constient, involuntar prin voluntar**)*. *Sa punem la indemana naturii atotputernice tot ce este subconstient, iar noi sa ne indreptam spre ceea ce ne este accesibil, spre studiul constient al creatiei si spre metodele constiente al psihotehnicii*. *Ele ne invata, inainte de toate, ca* **atunci cand subconstientul incepe sa actioneze, trebuie sa stii sa nu-l impiedici**.

- Ce ciudat ca subconstientul are nevoie de constient! m-am mirat.

- Mie mi se pare firesc, a spus Arkadie Nikolaevici. Electricitatea, vantul, apa si alte forte oarbe ale naturii cer un inginer priceput si inteligent care sa le faca supuse omului. Tot asa si forta noastra creatoare subconstienta nu se poate lipsi de un inginer de acest gen - de o psihotehnica constienta. *Numai atunci cand artistul va intelege si va simti ca viata lui interioara si exterioara pe scena, in conditiile inconjuratoare, decurge firesc si normal, pana la limita naturaletei, dupa toate legile naturii omenesti,* ***ascunzisurile adanci ale subconstientului se vor deschide cu prudenta si din ele vor izvori sentimente****, care nu vor fi totdeauna pe intelesul nostru*. Ele ne vor

stapani pentru un timp mai scurt sau mai indelungat si ne vor conduce incotro le va porunci ceva dinauntru. Noi, in limbajul nostru actoricesc, numim pur si simplu „*natura*” aceasta forta conducatoare pe care n-o vedem si nu stim s-o studiem.

Dar e destul sa ne abatem de la viata noastra organica, adevarata, sa incetam a crea veridic pe scena si scrupulosul subconstient se va speria numaidecat in fata constrangerii si se va retrage din nou in ascunzisurile lui adanci. ***Trebuie, inainte de toate, sa cream veridic***, *ca lucrul acesta sa nu se intample.*

Astfel, artistului ii e necesar realismul si chiar naturalismul vietii lui interioare pentru a stimula munca subconstientului si elanurile inspiratiei.

- Va sa zica, in arta noastra e nevoie de o creatie subconstienta continua! am tras eu concluzia.

- Nu se poate crea intotdeauna subconstient si inspirat, a observat Arkadie Nikolaevici. Astfel de genii nu exista. De aceea, arta noastra ne indeamna sa ne pregatim o baza pentru o creatie subconstienta adevarata.

- Si cum se face asta ?

- *Inainte de toate,* ***trebuie sa creezi constient si veridic***. *Asta va forma cel mai bun teren pentru incoltirea subconstientului si a inspiratiei.*

- Dar de ce? nu intelegeam eu.

- Deoarece ***constientul si veridicul nasc adevarul, iar adevarul desteapta credinta****; si* ***daca natura va crede ceea ce se petrece in om, ea se va apuca de treaba***. *Dupa ea,* ***va intra in joc subconstientul si se va ivi poate inspiratia insasi***.

- Ce inseamna a juca „***veridic***” rolul? cautam sa aflu eu.

- Inseamna ca, *aflandu-te pe scena in conditiile de viata pe care le cere rolul si in deplina analogie cu el, sa gandesti, sa vrei, sa tinzi, sa actionezi logic, just, consecvent, omeneste*. ***Numai cand artistul va obtine asta, el se va apropia de rol si va incepe sa simta la fel cu el.***

Asta se numeste in limbajul nostru ***trairea rolului***. Acest proces si cuvantul care-l defineste capata in arta noastra o importanta absolut exceptionala, primordiala.

Trairea il ajuta pe artist sa realizeze scopul de baza al artei scenice: ***crearea vietii spirituale a rolului si transpunerea acesteia pe scena, in forma artistica***.

Dupa cum vedeti, *sarcina noastra principala nu consta doar in reprezentarea vietii rolului in manifestarile ei exterioare, ci, in primul rand, in* ***a crea pe scena viata interioara a personajului reprezentat si a intregii piese***, *adaptand la aceasta viata straina simturile tale personale si dedicandu-i toate elementele vii ale propriului tau suflet.*

Sa tineti minte o data pentru totdeauna ca trebuie sa va indreptati spre scopul principal si de baza al artei noastre, in toate momentele de creatie, in toate momentele vietii voastre pe scena. *Iata de ce noi ne gandim, inainte de toate, la latura launtrica a rolului, adica la viata lui psihica, care se creeaza cu ajutorul procesului launtric de traire.* ***El este momentul principal al creatiei si prima grija a artistului. Trebuie sa traiesti rolul, adica sa suferi, sa simti ca el, de fiecare data si la fiecare repetare a lui***.

„***Orice actor mare trebuie sa simta si simte intr-adevar ceea ce reprezinta***' *spune batranul Tomaso Salvini, cel mai de seama reprezentant al acestui curent.* „***Eu socot chiar ca el nu numai ca e dator sa traiasca emotia rolului o data sau de doua ori, atat timp cat il studiaza, ci el trebuie sa incerce aceasta emotie nu de cateva ori, pana cand isi studiaza rolul, dar, in mai mare sau in mai mica masura, la fiecare interpretare a lui, si la intaia - si la a mia oara…***' - ne-a citit Arkadie Nikolaevici din articolul lui Tomaso Salvini (raspunsul dat lui Coquelin) pe care i-l inmanase Ivan Platonovici. Teatrul nostru intelege si el in acelasi fel arta actorului.

…anul 19..

Sub influenta discutiilor lungi pe care le-am avut cu Pasa Sustov, la primul prilej potrivit i-am spus lui Arkadie Nikolaevici :

- Nu inteleg cum poti sa inveti un om sa traiasca si sa simta just, daca el insusi nu „simte” si nu „traieste”!

- Dumneata ce crezi: poti sa te inveti pe dumneata insuti sau pe un altul sa se intereseze de un rol si de ceea ce este esential in el? m-a intrebat Arkadie Nikolaevici.

- Sa admitem ca da, cu toate ca nu e usor, am raspuns eu.

- Se pot urmari obiectivele mai interesante? Poti cauta o justa tratare a lui? Poti stimula in tine elanuri juste pentru indeplinirea unor actiuni corespunzatoare ?

- Se poate, am admis eu din nou.

- Ia incearca sa faci - dar absolut sincer si constiincios - pana la capat, o asemenea munca, ramanand rece si fara sa participi cu totul la ea. *N-ai sa izbutesti*. Ai sa te emotionezi fara voie si ai sa incepi sa te simti in situatia personajului din piesa. Vei incepe sa traiesti sentimentele dumitale, dar analoage cu ale lui. Incearca in felul acesta intregul rol si vei observa ca fiecare moment din viata dumitale scenica va starni trairi corespunzatoare. O serie neintrerupta de astfel de momente creaza linia completa a trairii rolului, „viata spiritului ei omenesc”. *Uite,* ***starea complet constienta a artistului pe scena, intr-o atmosfera de autentic adevar launtric, stimuleaza sentimentul mai bine decat oricare alta****, fiind cel mai prielnic teren pentru insufletirea muncii subconstientului si pentru avanturile inspiratiei*.

- Am inteles din toate cele spuse ca studierea artei noastre se reduce la insusirea psihotehnicii trairii; iar trairea ne ajuta sa indeplinim scopul principal al creatiei - infaptuirea „vietii spiritului omenesc” a rolului, a incercat sa traga concluzia Sustov.

- *Scopul artei noastre nu este numai crearea „****vietii spiritului omenesc a rolului****'*, *ci si „****reflectarea ei intr-o forma artistica****”*, l-a corectat Tortov. De aceea, ***actorul nu trebuie numai sa traiasca launtric rolul, ci sa intruchipeze exterior cele traite.*** *Sa luati aminte ca* ***dependenta redarii exterioare de trairea interioara e deosebit de puternica*** *tocmai in curentul nostru artistic. Ca sa reflectezi viata cea mai subtila si adesea subconstienta, trebuie sa ai neaparat un aparat vocal si corporal exceptional de sensibil si foarte bine educat*. ***Glasul si trupul actorului trebuie sa transmita nemijlocit si cu o imensa sensibilitate, in chip imediat si exact, cele mai subtile, aproape imperceptibile sentimente launtrice***. Iata de ce artistul de genul nostru trebuie sa aiba grija, mai mult decat in alte ramuri ale artei, nu numai de aparatul interior, care creeaza procesul de traire, dar si de cel exterior, de aparatul corporal, care transmite just rezultatele muncii creatoare a sentimentului, forma lui exterioara: ***intruchiparea***.

Subconstientul are o mare influenta in aceasta munca. ***Nici cea mai iscusita tehnica actoriceasca, cand e vorba de intruchipare, nu se poate compara cu subconstientul****, cu toate ca tehnica e prezumtioasa si pretinde intaietate.*

In ultimele doua lectii am atins trasaturile cele mai generale care definesc arta noastra de traire, a incheiat Arkadie Nikolaevici.

Noi stim, datorita experientei, ca numai o astfel de arta scenica, saturata de trairea organica a omului-artist, poate sa redea toate nuantele imperceptibile si toata adancimea vietii interioare a rolului. *Numai o astfel de arta poate sa-l castige deplin pe spectator, sa-l oblige, nu doar sa inteleaga, dar mai ales sa traiasca ce se petrece pe scena*, sa-i imbogateasca experienta interioara, lasandu-i urme pe care vremea nu le sterge.

Si inca un lucru foarte insemnat: *bazele principale ale creatiei si legile naturii organice, pe care se intemeiaza arta noastra, ii feresc pe artisti de devieri*. Cine stie cu ce regizori si in ce teatre veti avea de lucrat? *Nu pretutindeni si nu toti se conduc in creatie dupa cerintele naturii insasi. In majoritatea cazurilor ele sunt incalcate grosolan si asta il impinge intotdeauna pe artist la devieri.* Daca veti cunoaste temeinic granitele artei autentice si legile organice ale naturii creatoare, veti pricepe greselile si veti putea sa le indreptati. Dar, *fara bazele puternice pe care vi le da arta trairii, va veti rataci, va veti incurca si veti pierde criteriile*. Iata de ce socot obligatoriu, pentru toti artistii, sa studieze bazele artei noastre. Fiecare artist trebuie sa-si inceapa cu asta munca scolara.

- Da, da, catre asta tind si eu! am exclamat plin de avant. Ce bucuros sunt ca am izbutit, macar in parte, sa indeplinesc la spectacol tinta principala a artei noastre.

- Nu te pripi - mi-a potolit ardoarea Tortov - ca sa nu induri mai tarziu amare dezamagiri. Nu amesteca arta autentica de traire cu ce ai facut in intreaga scena pe care ai jucat-o la spectacolul experimental.

- Dar ce-am facut? am intrebat eu ca un criminal in fata sentintei.

- Ti-am spus, doar, ca in toata scena jucata de dumneata n-au fost decat cateva clipe de traire autentica, care te-au apropiat de arta noastra. Eu le-am dat drept pilda atat dumitale cat si

celorlalti elevi, in legatura cu bazele curentului nostru artistic. Dar intreaga scena dintre Othello si Iago nu poate fi in nici un fel socotita ca arta a trairii.

- Si drept ce poate sa fie socotita?

- Drept asa-numitul joc instinctiv, a spus Arkadie Nikolaevici.

- Si jocul asta ce e? am intrebat, simtind ca-mi fuge pamantul de sub picioare.

- Intr-o asemenea interpretare - a continuat Tortov - unele momente izolate se ridica deodata, pe neasteptate, la o mare inaltime artistica si-i zguduie pe spectatori. In aceste momente, artistul traieste sau creeaza dupa inspiratie, pe calea improvizarii. Dar esti destul de puternic spiritual si fizic ca sa joci toate cele cinci acte uriase din Othello cu insufletirea cu care ai jucat, intamplator, o sceneta scurta: „Sange, Iago, sange”?

- Nu stiu

- Eu stiu sigur ca pentru o asemenea sarcina nu are destula putere nici chiar un artist cu un temperament exceptional si cu o uriasa forta fizica, a raspuns Arkadie Nikolaevici. Natura trebuie ajutata si cu o psihotehnica bine prelucrata. Dar dumneata nu le ai inca, asa cum nu le au nici artistii care joaca dupa instinct si nu recunosc tehnica. Ei, ca si dumneata, *se bizuie numai pe inspiratie. Si daca ea nu vine, nici ei, nici dumneata n-aveti cu ce umple golurile din joc, momentele pustii, netraite ale rolului*. De aici, perioade lungi de scadere a tensiunii necesare in interpretarea rolului, totala lipsa de expresivitate artistica si un joc superficial, de diletant. *In momentele acestea, interpretarea oricarui actor instinctiv, devine lipsita de viata, nefireasca si chinuita. Si rolul merge schiopatand, intr-o alternanta de momente de insufletire si de joc superficial*. Uite, o astfel de interpretare scenica se numeste in limbajul nostru actoricesc un ***joc instinctiv***.

Critica facuta de Arkadie Nikolaevici m-a impresionat puternic. M-a amarat si m-a speriat. Am cazut intr-o depresie adanca si n-am mai ascultat ce a spus mai departe.

…anul 19..

Astazi am ascultat iar observatiile lui Arkadie Nikolaevici asupra jocului nostru la spectacolul experimental.

Dupa ce a intrat in clasa, el s-a adresat lui Pasa Sustov ;

- Si dumneata ne-ai dat la spectacol cateva momente interesante de arta autentica, dar nu de arta a trairii, ci, oricat de curios ar parea, de arta a reprezentarii.

- A reprezentarii?! s-a minunat Sustov.

- Ce fel de arta e asta? au intrebat elevii.

- Acesta e al doilea curent in arta. Sa va explice in ce consta cel care 1-a demonstrat in cateva momente izbutite la spectacol. Sustov! Adu-ti aminte cum ai creat rolul lui Iago, i-a propus Tortov lui Pasa.

- Stiam de la unchiul meu cate ceva despre tehnica artei noastre, m-am indreptat spre continutul rolului si l-am analizat indelung, se justifica, parca, Sustov.

- Te-a ajutat unchiul dumitale? s-a informat Arkadie Nikolaevici.

- Putin. Acasa mi se parea ca realizez o traire autentica. Uneori si la repetitie simteam la fel. De asta nu pricep ce are a face aici arta reprezentarii, a raspuns Pasa.

- Si in arta asta iti traiesti rolul, o data sau de cateva ori, acasa sau la repetitii. Prezenta procesului esential al trairii ingaduie ca si ea sa fie socotita o arta autentica.

- Si cum se traieste rolul in acest curent? La fel ca dupa al nostru? am intrebat.

- Absolut la fel, dar aici scopul e altul. *Se poate trai rolul de fiecare data, ca si la noi, in arta noastra. Dar se poate trai rolul o data sau de cateva ori, ca sa observi forma exterioara a unei manifestari firesti a sentimentului si, observand-o, sa te inveti sa repeti aceasta forma in chip mecanic, cu ajutorul muschilor care s-au deprins cu ea*. *Asta inseamna* ***reprezentarea rolului***.

Astfel, dupa acest curent de arta, procesul de traire nu este momentul principal de creatie, ci doar una din etapele pregatitoare ale muncii artistice. Aceasta munca consta in cautarea formei artistice exterioare a creatiei scenice, care sa dezvaluie continutul ei interior. In cautarile acestea artistul tinde sa simta autentic, sa traiasca viata personajului reprezentat. Dar, repet, el nu-si ingaduie sa faca lucrul acesta la spectacol, in timpul creatiei in fata publicului, ci doar la el acasa sau la repetitii.

- Dar Sustov si-a ingaduit sa-l faca chiar la spectacolul experimental! Inseamna ca a folosit arta trairii, l-am aparat eu.

Altcineva m-a sustinut, spunand ca Pasa a avut, printre unele momente nejuste de interpretare a rolului, si cateva de traire autentica, vrednice de noastra.

- Nu, a protestat Arkadie Nikolaevici. In arta noastra, ***trairea fiecarui moment de interpretare a rolului trebuie repetata si intruchipata de fiecare data***.

In arta noastra, *se fac multe pe calea improvizarii pe una si aceeasi tema, fixata puternic. O asemenea creatie da prospetime si sinceritate interpretarii*. Asta s-a vazut in cateva momente izbutite din jocul lui Nazvanov.

La Sustov insa n-am bagat de seama prospetime si improvizatie in simtirea rolului. El m-a incantat in cateva locuri prin precizie, prin artistic. Dar in jocul lui am simtit o raceala ce m-a facut sa banuiesc ca el are stabilite, o data pentru totdeauna, forme de joc care nu lasa loc improvizatiei si lipsesc jocul de prospetime si spontaneitate. Cu toate astea, am simtit ca

originalul dupa care se repetau copiile a fost just, ca el evoca o autentica „*viata spirituala omeneasca*” a rolului. Acest ecou al procesului de traire, care a existat candva, a facut ca in unele momente reprezentarea sa devina arta autentica.

- De unde sa posed eu, nepotul lui Sustov, arta reprezentarii?!

- Hai sa analizam lucrurile. Povesteste-ne mai departe cum ai lucrat rolul lui Iago, i-a propus Tortov lui Sustov.

- Ca sa controlez cum se transmite trairea in afara, am recurs la ajutorul oglinzii, isi amintea Pasa.

- Asta e primejdios, dar in acelasi timp e si tipic pentru arta reprezentarii. ***Sa nu uitati ca trebuie sa va folositi cu prudenta de oglinda***. *Ea deprinde pe artist sa se uite nu inauntrul lui, ci in afara lui*.

- Dar oglinda m-a ajutat sa vad si sa inteleg cum exteriorizez eu sentimentul, s-a justificat Pasa.

- Propriile dumitale sentimente sau cele imitate, ale rolului?

- Ale mele personale, dar potrivite cu cele ale lui Iago.

- Deci cand ai lucrat in fata oglinzii nu te-a interesat atat aspectul fizic, exterior, nu maniera de a juca, cat mai ales felul in care sentimentele traite inauntru, „viata spiritului omenesc” a rolului, se reflectau fizic? il descosea Arkadie Nikolaevici.

- Intocmai, intocmai!

- Si asta e tipic pentru arta reprezentarii. Si, tocmai pentru ca ea e o arta, are nevoie de forma scenica, care nu reda numai aspectul exterior al rolului, ci, in primul rand, continutul lui - „viata spiritului omenesc”.

- Tin minte ca in unele momente eram multumit de mine, cand vedeam o justa reflectare a ceea ce simteam, isi aducea mereu aminte Pasa.

- Si ti-ai fixat o data pentru totdeauna metodele de exprimare a sentimentului?

- Ele s-au fixat singure, pentru ca le-am repetat des.

- Cu alte cuvinte, dumneata ai fixat o forma definitiva exterioara a interpretarii scenice pentru momentele izbutite ale rolului si ti-ai insusit tehnica intruchiparii lor?

- Se vede treaba ca da.

- Si te-ai folosit de aceasta forma de fiecare data, la fiecare repetare a creatiei, si acasa si la repetitii? il cerceta Tortov.

- Cred ca asa m-am obisnuit, a recunoscut Pasa.

- Acum mai spune-mi inca ceva: aceasta forma, o data fixata de la sine, se nastea de fiecare data din trairea interioara, sau, o data nascuta, incremenea pentru totdeauna, se repeta mecanic, fara nici o participare a sentimentului?

- Mie mi se pare ca o traiam de fiecare data.

- Nu, la spectacol asta n-a ajuns pana la spectatori. In arta reprezentarii se face ceea ce ai facut dumneata: actorii se straduiesc sa-si provoace si sa-si marcheze in ei insisi trasaturile omenesti tipice care redau viata interioara a rolului. *Dupa ce a creat cea mai buna forma, pentru fiecare dintre ele, o data pentru totdeauna, artistul se invata s-o intruchipeze mecanic, fara nici o participare a sentimentului in momentul interpretarii in public*. Asta se obtine cu ajutorul deprinderii muschilor trupului si fetei, a glasului si intonatiilor, a intregii virtuozitati tehnice, repetate la nesfarsit. Memoria musculara a artistilor care adopta arta reprezentarii e dezvoltata la extrem.

Artistul se obisnuieste cu o reproducere mecanica a rolului, repetandu-si munca fara a-si irosi fortele nervoase si sufletesti. Irosirea fortelor sufletesti e socotita inutila si chiar daunatoare pentru creatia in fata publicului, deoarece orice emotie dezechilibreaza stapanirea de sine, modificand forma fixata o data pentru totdeauna, rezultatul fiind lipsit de claritatea formei si de siguranta transmiterii, fapt ce dauneaza impresiei.

Toate astea se refera, intr-o masura sau alta, la momentele din interpretarea data lui Iago. Acum adu-ti aminte ce s-a petrecut mai departe in munca dumitale.

- Alte momente ale rolului si insasi figura lui Iago nu ma satisfaceau. Si de lucrul acesta m-am convins tot cu ajutorul oglinzii! isi aducea aminte Sustov. Cautand in memorie un model potrivit, mi-am adus aminte de un cunoscut care, dupa parerea mea, personifica bine siretenia, rautatea si perfidia.

- Si ai inceput sa-l furi cu coada ochiului, sa te potrivesti dupa el?

- Da.

- Si ce-ai facut cu amintirile dumitale?

- Ca sa spun drept, am copiat pur si simplu infatisarea exterioara a cunoscutului meu, a marturisit Pasa. Il vedeam in minte alaturi de mine. El umbla, sta, se aseza, si eu ma uitam la el si repetam tot ce facea el.

- *A fost o mare greseala! In acest moment ai tradat arta reprezentarii si ai trecut la o simpla contrafacere*, o imitare care n-are nici o legatura cu creatia.

- Si ce trebuia sa fac ca sa altoiesc pe Iago chipul intamplator luat din afara?

- *Ar fi trebuit sa treci prin dumneata materialul nou, sa-l insufletesti cu nascocirile corespunzatoare ale imaginatiei dumitale*, asa cum cere curentul artei trairii.

Dupa ce materialul insufletit s-ar fi altoit pe dumneata si imaginea rolului ar fi fost creata in gand, ar fi trebuit sa te apuci de o munca noua, despre care vorbeste plastic unul dintre cei mai buni reprezentanti ai artei reprezentarii, renumitul actor francez Coquelin-senior.

Actorul isi creeaza un model imaginar, apoi „*ca un pictor, ii prinde fiecare trasatura si o transpune nu pe panza, ci asupra lui insusi*" ne-a citit Arkadie Nikolaevici din brosura lui Coquelin. „*El il vede pe Tartuffe intr-un anumit costum si il imbraca si el, ii vede tinuta si o imita, ii observa comportarea si o imprumuta. Isi adapteaza propria fata la aceasta imagine, isi croieste, isi taie si isi coase pielea proprie, ca sa spun asa, pana cand criticul, ascuns in primul sau* eu, *se simte satisfacut si gaseste o asemanare pozitiva cu Tartuffe. Dar asta inca nu e tot, asta ar fi numai o asemanare exterioara cu persoana zugravita, nu insusi tipul. Mai trebuie ca actorul sa-l oblige pe Tartuffe sa vorbeasca cu glasul pe care il aude el la Tartuffe, iar ca sa fixeze intregul mers al rolului, trebuie sa-t oblige sa se miste, sa umble, sa gesticuleze, sa asculte, sa gandeasca intocmai ca Tartuffe, sa introduca in el insusi sufletul lui Tartuffe. Numai atunci portretul e gata; poti sa-l pui in rama, adica pe scena, si spectatorul va spune: «Iata-l pe Tartuffe» altfel inseamna ca actorul a lucrat prost!*"

- Dar asta e ingrozitor de greu si de complicat! m-am tulburat eu.

- Da. Insusi Coquelin o recunoaste: „*Actorul nu traieste, ci joaca. El ramane rece fata de obiectul jocului sau, dar arta lui trebuie sa fie desavarsita.'* Si, intr-adevar - adauga Tortov - *arta reprezentarii cere perfectiune ca sa ramana arta.*

- Atunci nu-i mai simplu sa te increzi creatiei naturale si trairii autentice?

- Coquelin, care e un increzut, spune: „*Arta nu e viata reala si nici macar reflectarea ei. Arta e un creator in sine. Ea isi creeaza viata ei proprie in afara timpului si spatiului, o viata minunata prin abstractiunea ei.*'

Noi insa nu putem fi de acord cu o provocare atat de prezumtioasa la adresa naturii creatoare, care e unica artista perfecta si neintrecuta.

- Oare ei cred intr-adevar ca tehnica lor e mai puternica decat natura insasi? Ce ratacire! nu puteam eu sa ma linistesc.

- Ei sunt convinsi ca pot crea pe scena cea mai buna viata a lor. Nu aceea reala, omeneasca, pe care o cunoastem din realitate, ci o alta, modificata pentru scena.

Iata de ce actorii reprezentarii traiesc numai la inceput just, omeneste, orice rol, in perioada de munca pregatitoare, iar in insusi momentul de creatie, pe scena, trec la o traire conventionala. Ca sa se justifice, argumenteaza ca teatrul si reprezentarea lui sunt conventionale, iar scena are mijloace prea saracacioase ca sa dea iluzia unei vieti adevarate; de aceea teatrul nu trebuie sa evite conventionalul, ci chiar sa-l iubeasca.

O asemenea creatie e frumoasa dar nu e adanca, e mai mult de efect decat puternica; in ea forma e mai interesanta decat continutul; ea actioneaza mai mult asupra auzului si vazului decat asupra sufletului si mai curand te incanta decat te emotioneaza.

E adevarat ca si aceasta arta poate produce impresii puternice, care te stapanesc atat timp cat le percepi, lasandu-ti o amintire frumoasa, dar nu sunt impresii care sa-ti incalzeasca sufletul. Influenta unei asemenea arte e patrunzatoare, dar de scurta durata. Te uimeste mai mult decat crezi, dar nu-i este accesibil orice. Ea poate sa impresioneze prin neprevazut si frumusete scenica, dar mijloacele ei sunt prea superficiale pentru exprimarea pasiunilor adanci. Subtilitatea si adancimea sentimentului omenesc nu se supun metodelor tehnice. In momentul trairii firesti si al intruchiparii, acestea au nevoie de ajutorul nemijlocit al naturii insasi. Din pricina asta, reprezentarea rolului zamislita de procesul unei trairi autentice trebuie recunoscuta drept creatie, drept arta.

…anul 19..

Astazi, la lectie, Govorkov ne asigura cu insufletire ca el este actor al artei reprezentarii, ca acest curent e apropiat de sufletul sau si ca simtul lui artistic il face sa inteleaga creatia tocmai in acest chip.

Arkadie Nikolaevici s-a indoit de temeinicia afirmatiilor lui si i-a amintit ca si in arta reprezentarii trairea e necesara, intre altele, iar el nu e convins ca Govorkov stapaneste acest proces, nu doar pe scena, dar chiar si acasa. Totusi, Govorkov ne asigura ca el intotdeauna simte si traieste puternic ceea ce face pe scena.

- Fiecare om, in fiece clipa a vietii, simte ceva si traieste, a spus Arkadie Nikolaevici. Daca n-ar simti nimic, ar fi mort. ***Important e ce traiesti pe scena: propriile tale sentimente, analoage cu viata rolului, sau altceva, care nu se refera la ea?***

Chiar cei mai experimentati actori isi prelucreaza acasa si aduc pe scena, foarte des, tocmai ***ceea ce nu e important*** *si esential pentru rol si pentru arta*. Acelasi lucru s-a intamplat cu voi toti. *Unii ne-au aratat la spectacol glasul lor, intonatii de efect, tehnica jocului lor; altii au inveselit pe privitori cu alergaturi insufletite, cu salturi de balet, cu un desperat joc superficial sau i-au ademenit cu gesturi si atitudini frumoase; intr-un cuvant, au adus pe scena tocmai ce nu trebuia personajelelor prezentate.*

- Dumneata, Govorkov, nu te-ai apropiat de rol pornind de la continutul lui interior, de la trairea lui, ci de la cu totul altceva, si socotesti ca ai creat ceva in arta. Dar ***acolo unde nu se simte trairea sentimentului tau viu, analog cu cel al personajului reprezentat, acolo nu poate fi vorba despre o creatie autentica.***

De aceea nu te insela, ci cauta sa patrunzi si sa intelegi unde incepe si unde se sfarseste arta autentica. Atunci te vei convinge ca jocul dumitale n-are legatura cu ea.

- Si atunci ce e jocul meu?

- *Mestesug. E adevarat ca nu unul prost, ci unul cu procedee de debitare a rolului si de zugravire conventionala prelucrate destul de cuviincios*.

Las la o parte discutia lunga, in care a intrat Govorkov, si trec de-a dreptul la explicatia lui Tortov despre granitele care separa arta adevarata de mestesug.

- Nu exista o arta adevarata fara traire. De aceea ea incepe acolo unde sentimentul intra in drepturile sale.

- Iar mestesugul? intreaba Govorkov.

- *Mestesugul incepe acolo unde sfarsireste trairea creatoare sau reprezentarea artistica a rezultatelor ei. Daca in arta trairii si in arta reprezentarii procesul de traire e inevitabil, in mestesug el e inutil si intamplator*. **Actorii care recurg la mestesug nu stiu sa creeze fiecare rol in parte**, *sa traiasca si sa intruchipeze firesc cele traite. Actorii-mestesugari debiteaza textul intovarasindu-l cu unele procedee ale jocului scenic, stabilite o data pentru totdeauna*. Asta simplifica mult sarcinile mestesugului.

- Si in ce consta o asemenea simplificare? am intrebat eu.

- O sa intelegeti mai bine cand o sa aflati de unde au venit si cum s-au creat metodele jocului mestesugaresc, numite in limbajul nostru ***sabloane actoricesti***:

Ca sa transmiti sentimentele rolului, e necesar sa le cunosti si, ca sa le cunosti, trebuie sa incerci tu insuti trairi analoage. Nu se poate imita sentimentul insusi, dar se pot imita rezultatele manifestarilor lui exterioare. Mestesugarii nu stiu sa traiasca rolurile, si de aceea nu percep niciodata rezultatele exterioare ale acestui proces creator.

Cum sa gasesti forma daca nu ti-o insufla sentimentul? Cum sa transmiti cu glasul si cu gesturile trairi inexistente? Nu-ti ramane decat sa recurgi la un joc superficial, conventional, o reprezentare exterioara primitiva a unor sentimente straine de rol, netraite si de aceea necunoscute nici de actorul care interpreteaza rolul. E o simpla imitatie.

Cu ajutorul mimicii, glasului, miscarilor, actorul mestesugar prezinta pe scena niste sabloane exterioare, care exprima - chipurile - „viata spirituala omeneasca” a rolului, *o masca moarta a sentimentului inexistent*. Pentru un asemenea joc superficial este prelucrat un vast sortiment de procedee actoricesti plastice, despre care se spune ca transmit, prin mijloace exterioare, sentimente diverse. Insa, din aceste procedee mestesugaresti lipseste tocmai esentialul - continutul spiritual.

Unele din aceste procedee tin de traditia mestesugareasca mostenita de la predecesori - de pilda punerea mainii pe inima pentru exprimarea dragostei sau sfasierea gulerului pentru exprimarea mortii. Altele sunt luate de la contemporani talentati - de pilda, frecarea fruntii cu dosul mainii, cum facea Vera Teodorovna Komissarjevskaia in momentele tragice ale rolului. Alte procedee sunt inventate chiar de actorii-mestesugari.

Exista o maniera mestesugareasca speciala pentru debitarea rolului, adica pentru glas, dictiune si vorbire (cu ridicari si coborari de ton exagerat de sonore in momentele puternice ale rolului, cu tremolo-uri specifice actoricesti sau cu fioriturі declamatorice speciale). *Exista procedee pentru mers* (actorii-mestesugari nu umbla, ci defileaza pe podeaua scenei), *pentru miscare si actiune, pentru plasticitate si pentru jocul exterior* (ele sunt foarte subliniate la actorii-mestesugari si sunt bazate pe o frumusete artificiala). *Exista procedee pentru exprimare feluritelor sentimente si pasiuni omenesti* (ranjetul si rotirea albului ochilor in clipe de gelozie, acoperirea ochilor si fetei cu mainile in locul plansului, smulgerea parului la desperare). *Exista procedee de a imita o serie intreaga de chipuri si tipuri din diferite straturi ale societatii* (taranii scuipa pe jos, isi sterg nasul cu poala hainei, militarii bat din pinteni, aristocratii se joaca cu lornionul). *Exista procedee pentru evocarea unei epoci* (gesturi de opera pentru Evul Mediu, un mers cu pasi de dans pentru secolul al XVIII-lea) *si procedee pentru interpretarea unor piese sau roluri* (primarul): o inclinare speciala a corpului, punerea palmei pe buze la „aparte”. ***Toate aceste obisnuinte actoricesti au devenit cu timpul traditionale.***

Asa s-a format o vorbire comuna, o maniera speciala de a debita rolul cu efecte dinainte calculate, cu umblet scenic special, cu atitudini si gesturi plastice.

Procedeele de joc mecanice sunt reproduse usor de muschii antrenati ai mestesugarilor, intra in obisnuinta si devin o a doua natura a lor, inlocuind natura omeneasca.

Aceasta masca a sentimentului se uzeaza repede, isi pierde vaga asemanare cu viata si se transforma intr-un sablon mecanic sau intr-un simbol conventional. O serie de sabloane, stabilite o data pentru totdeauna pentru fiecare rol, formeaza ceremonialul sau ritualul plastic actoricesc ce insoteste debitarea conventionala a textului piesei.

Actorii-mestesugari vor sa inlocuiasca, prin aceste procedee exterioare de joc, trairea si creatia interioara, vie si adevarata. Dar nimic nu se poate compara cu sentimentul adevarat, care nu se supune metodelor mecanice ale mestesugului.

Daca unele dintre aceste sabloane mai produc inca un oarecare efect teatral, majoritatea insa jignesc prin prost gust, uimind prin ingustimea intelegerii sentimentului omenesc, printr-o atitudine schematica fata de el sau, pur si simplu, prin prostia lor.

Insa timpul si obisnuinta de veacuri fac ca pana si uratul si absurdul sa fie acceptate si placute (de pilda, grimasele comicilor de opereta legalizate cu timpul, batrana de comedie care intinereste, usa care se deschide de la sine la intrarea sau iesirea eroului din scena - socotite de catre unii ca procedee foarte normale in teatru).

Iata de ce sabloanele nefiresti au intrat in mestesug si sunt introduse in ritualul ceremonialului actoricesc in timp ce altele au degenerat in asa fel incat nu mai poti intelege ce reprezentau la inceput. *Procedeul actoricesc care si-a pierdut esenta interioara devine un simplu conventionalism scenic, ce nu are nimic comun cu viata autentica si, din aceasta pricina, deformeaza natura omeneasca a artistului*. Baletul, opera si mai ales falsa tragedie clasica, sunt pline de asemenea sabloane (frumusetea artificiala, exagerarile plastice, „smulgerea” inimii din

piept in momentele de desperare, agitarea mainilor cand e vorba de razbunare si ridicarea lor in sus la rugaciune).

Mestesugarul pretinde ca pentru realizarea vorbirii si plasticii actoricesti generale *(precum dulcegaria sunetelor in momentele lirice, monotonia redarii poeziei epice, vorbirea sonora pentru exprimarea urii, lacrimile false din glas pentru zugravirea suferintei)* glasul trebuie innobilat, dictia si miscarile actorilor infrumusetate si expresia figurii lor intensificata. Din pacate, nobletea nu e inteleasa intotdeauna just, ideea de frumos poate fi deformata, iar expresivitatea e deseori dictata de prostul gust, care exista intr-o mai mare masura decat cel bun. De aceea, *in loc de noblete s-a creat emfaza, in loc de frumos - frumusete artificiala, iar in loc de expresivitate - efect teatral*. *Si, incepand cu vorbirea conventionala, cu dictia si ispravind cu mersul actorului si gesturile lui, toate servesc latura tipatoare a teatrului*, ***prea lipsita de modestie ca sa fie artistica.***

Vorbirea si plastica mestesugareasca a actorului se reduc la efecte demonstrative si duc la o noblete pompoasa, din care s-a creat o „frumusete" teatrala aparte.

Sablonul nu poate inlocui trairea.

Din nenorocire orice sablon e molipsitor si se infiltreaza in artist ca rugina. *Daca el gaseste o mica spartura, patrunde, se inmulteste si tinde sa cuprinda toate momentele rolului si toate piesele aparatului plastic actoricesc.* ***Sablonul umple orice moment din rol care a ramas gol de sentiment viu si se cuibareste trainic acolo***. Mai mult decat atat, el tasneste adesea inainte ca sentimentul sa fie desteptat si ii taie drumul; de aceea actorul trebuie sa se fereasca cu vigilenta de atacurile subtile ale sablonului.

Tot ce am spus se refera si la actorii inzestrati, capabili de o creatie autentica. Putem spune ca aproape toata activitatea scenica a actorilor de tip mestesugaresc se reduce la o abila selectionare si combinare a sabloanelor. Unele sabloane prezinta o oarecare frumusete si atractie, iar un spectator neexperimentat poate sa nu-si seama ca are de-a face numai cu o munca actoriceasca mecanica.

Dar, *oricat de desavarsite ar fi sabloanele actoricesti, ele nu pot sa emotioneze spectatorii prin ele insele. Pentru asta e nevoie de anumite stimulente suplimentare; acestea sunt procedee speciale, pe care noi le numim* ***emotie actoriceasca.***

Emotia actoriceasca nu e o emotie adevarata, o traire artistica adevarata a rolului pe scena. ***Ea e o excitare artificiala periferica a trupului.***

Daca iti inclestezi pumnii, iti incordezi muschii trupului sau respiri spasmodic, poti ajunge la o incordare fizica interpretata de spectatori drept manifestarea unui temperament puternic, zguduit de pasiuni. Poti sa te framanti mecanic si sa te emotionezi „in general", reusind totusi sa creezi o vaga asemanare cu inflacararea fizica.

Actorii cu un temperament nervos isi provoaca emotia actoriceasca printr-o excitare artificiala a nervilor; de aici rezulta o isterie scenica specifica, accese stridente si un extaz nesanatos, tot

atat de lipsit de continut ca si inflacararea artificiala fizica. Si intr-un caz si in celalalt avem de-a face cu un joc superficial, cu emotie actoriceasca si nu cu sentimente artistice autentice adaptate rolului. *Totusi, aceasta emotie isi atinge oarecum scopul, sugerand viata si producand o anume impresie, pentru ca oamenii fara gust artistic nu stiu sa priveasca in mod critic calitatile acestei impresii si se multumesc cu o imitatie grosolana.* Chiar si actorii de acest tip sunt adesea convinsi ca slujesc arta adevarata si nu recunosc ca se ocupa pur si simplu cu mestesugul scenic.

…anul 19

In lectia de astazi Arkadie Nikolaevici a continuat analiza spectacolului nostru.

Bietul Viuntov a patit-o mai rau decat noi toti. Arkadie Nikolaevici nu recunostea jocul lui nici macar ca mestesug.

- Dar ce a fost? m-am amestecat eu in discutie.

- Afectarea cea mai respingatoare.

- Eu n-am avut-o? am intrebat pentru orice eventualitate

- Ba da.

- Cand?! am exclamat cu groaza. Ati spus ca am jucat inspirat!

- Si am explicat ca intr-un asemenea joc se impletesc momente de creatie autentica si momente

- De mestesug? am intrebat.

- Dumneata nu ai mestesug, pentru ca el se formeaza prin munca indelungata. Pentru ca n-ai avut timp, ai facut-o pe salbaticul, uzand de cele mai diletante sabloane, fara nici un fel de tehnica. Insa nu doar arta are nevoie de tehnica, ci si mestesugul.

- De unde sa am eu sabloane, de vreme ce am pasit prima data pe scena?

- Cunosc doua fetite care n-au fost niciodata la teatru, nici la spectacol, nici la repetitie, si totusi jucau o tragedie cu cele mai inversunate si mai banale sabloane.

- Va sa zica nici macar mestesug, ci pur si simplu o afectare de diletant?

- Da, *din fericire*, numai afectare, a confirmat Arkadie Nikolaevici.

- Dar de ce „din fericire”?

- Pentru ca e mai usor sa lupti cu o afectare de amator decat cu un mestesug bine inradacinat. *Incepatorii, daca sunt inzestrati, pot intamplator si pentru o clipa sa simta bine rolul, dar cum nu pot sa-l redea in intregime intr-o forma artistica sustinuta, recurg intotdeauna*

la afectare. La inceput pare nevinovata, dar ascunde o mare primejdie; afectarea schilodeste actorul si ii deformeaza inzestrarea fireasca. Straduiti-va deci sa intelegeti unde incepe si unde se sfarseste mestesugul, si unde pur si simplu afectarea.

- Si unde incepe ea oare?

- Am sa te lamuresc imediat. Dumneata esti un om destept, dar ce ai facut la spectacol, cu exceptia catorva momente, a fost lipsit de sens. Crezi ca maurii, celebri pentru cultura lor, seamana cu fiarele care se zbuciuma in cusca? Salbaticul dumitale urla si cand vorbea pasnic, scrasnind din dinti si rotindu-si albul ochilor. De unde ai scos o asemenea tratare a rolului? Pe ce cai ai ajuns la absurditatea asta? *Nu oare pentru ca* ***actorului care s-a ratacit pe drumurile creatiei, ii devine posibila orice absurditate?***

Am povestit, amanuntit, munca de acasa, notata in jurnal, ilustrand cate ceva prin actiuni. Ca demonstratia sa fie mai buna, am asezat scaunele ca in camera mea.

Arkadie Nikolaevici a ras foarte mult la demonstratiile mele.

- Iata cum se zamisleste cel mai prost mestesug - a spus el dupa ce am ispravit. *Asta se intampla cand te apuci de ceva care te depaseste, pe care nu-l stii si nu-l simti.*

Mi s-a parut, la spectacolul experimental, ca tema dumitale principala a fost sa-i zgudui pe spectatori. Cu ce? Cu sentimente adevarate, corespunzatoare personajului reprezentat? Nu, pentru ca dumneata nu le aveai. Nu aveai nici macar o imagine vie pe care s-o copiezi exterior. Ce-ti ramanea de facut? Sa te agati de prima trasatura.

In memoria unui om se pastreaza multe, pentru orice imprejurare din viata. Cand e vorba de reprezentari grabite si „in general”, nu tinem seama ca redarea noastra sa corespunda realitatii. Ne multumim cu o trasatura, o sugestie oarecare. Practica zilnica a stabilit sabloane sau semne plastice exterioare pentru intruchiparea unor asemenea figuri. Daca spun oricaruia dintre voi: „Joaca-ne acum un salbatic „in general”, iti garantez ca majoritatea va face ca dumneata, pentru ca zbuciumul, urletele, scrasnetul dintilor, rotirea ochilor s-au contopit in imaginatia noastra cu imaginea falsa despre un salbatic.

Aceleasi procedee „in general” exista in fiecare om pentru redarea geloziei, maniei, emotiei, bucuriei, desperarii si a altora. ***Si aceste procedee sunt folosite oricum, fara legatura cu ceea ce, cum, cand si in ce imprejurare le incearca omul***. *Jocul acesta, superficial pana la ridicol, e elementar pe scena: se tipa pana la istovire pentru a se reda puterea unui sentiment care in realitate nu exista, se forteaza mimica pana la exagerare pentru a se dovedi expresivitatea miscarilor si a actiunilor, se framanta mainile, se strange capul in maini si asa mai departe.* Si voi aveti aceste procedee de joc, dar din fericire nu aveti prea multe. De aceea nu e de mirare ca v-ati folosit de ele in cursul orelor de lucru. *Procedeele astea de joc superficial apar singure si plictisesc repede.*

Procedeele cu adevarat artistice de a transmite viata interioara a rolului, absolut opuse celorlalte, sunt grele, se fauresc in timp indelungat, dar nu plictisesc niciodata. *Ele se innoiesc*

prin ele insele, se completeaza necontenit si-l antreneaza fara incetare si pe artist, si pe spectator. De asta rolul construit prin metode firesti de joc creste, iar cel bazat pe un joc superficial si pe o afectare de diletant devine lipsit de viata.

Aceste „sabloane generale omenesti" sunt primejdioase, dupa cum ***un prost binevoitor e mai primejdios decat un dusman***. In orice om exista aceste sabloane, de care te-ai folosit pe scena, pentru ca nu aveai un mestesug format prin tehnica.

Dupa cum vezi, si ***afectarea si mestesugul incep unde se sfarseste trairea****, dar, in timp ce* ***mestesugul*** *e adaptat pentru inlocuirea sentimentului cu un joc artificial ce foloseste sabloane gata formate,* ***afectarea****, care nu le are la indemana, da drumul la nimereala sabloanelor „general omenesti",neslefuite si nepregatite pentru scena*.

Ceea ce s-a petrecut cu dumneata e de inteles, dar fii prudent. Din afectarea de diletant si sabloanele „general omenesti" se formeaza mestesugul cel mai prost.

Nu-i da putinta sa se dezvolte. *Lupta crancen cu sabloanele si* ***invata sa-ti traiesti rolul nu doar in unele momente, la spectacol***, ***ci atata timp cat dai viata personajului***. In felul acesta poti indeparta jocul instinctiv si ai sa te familiarizezi cu arta trairii.

…anul 19..

Cuvintele lui Arkadie Nikolaevici au produs o impresie adanca asupra mea. In unele momente ajungeam la concluzia ca trebuie sa parasesc scoala.

Din pricina asta, cand l-am intalnit pe Tortov, am inceput iar sa-i pun intrebari. As fi vrut sa trag concluzii generale din tot ce fusese rostit la lectiile precedente. Am ajuns pana la urma sa cred ca jocul meu este un amestec de tot ce e mai bun si de tot ce e mai rau in profesia noastra, adica de inspiratie si de afectare.

- Nu e asta lucrul cel mai rau, m-a linistit Tortov. Altii au facut si mai rau. Diletantismul dumitale are leac, dar greselile altora vin dintr-un principiu constient, care poate fi foarte rar schimbat sau smuls cu radacini cu tot din artist.

- Care este acest principiu?

- ***Exploatarea artei***.

- In ce consta asta? au intrebat elevii.

- Uite, si in ceea ce a facut Veliaminova.

- Eu? sari din loc, surprinsa, Veliaminova. Dar ce-am facut eu?

- Ne-ai aratat manutele si piciorusele dumitale; de fapt, intreaga dumitale faptura. Frumusetea se vede mai bine de pe scena, spuse Arkadie Nikolaevici.

- Eu? Manutele si piciorusele? nu se putea dumiri frumusetea noastra.

- Da, intocmai. Manutele si piciorusele.

- E groaznic, e infiorator! repeta Veliaminova. Am facut asta si nu stiu nimic ?

- Asa se intampla totdeauna cu deprinderile care s-au infiltrat!

- Atunci de ce m-au laudat asa?

- Pentru ca ai manute si picioruse frumoase.

- Si asta e rau?

- E rau ca ai cochetat cu sala si n-ai jucat pe Caterina. Shakespeare n-a scris „*Femeia indaratnica*" pentru ca tu sa-ti arati pe scena piciorusele si sa cochetezi cu admiratorii. *Shakespeare a avut alt scop, ramas insa dumitale strain si noua necunoscut*.

Din pacate, arta e adesea exploatata in scopuri cu totul straine de ea. De dumneata, ca sa-ti arati frumusetea, de altii, ca sa-si creeze popularitate, un succes ieftin sau o cariera. Acesta e un fenomen obisnuit, si eu incerc sa va feresc de o asemenea greseala. Tineti bine minte: *teatrul, datorita legaturii cu publicul si laturii demonstrative a spectacolului, devine o arma cu doua taisuri. Pe de o parte are o misiune sociala insemnata si pe de alta ii atrage pe cei care vor sa exploateze arta noastra pentru a-si faca o cariera*. Acesti oameni se folosesc de nepriceperea unora si de gustul pervertit al altora, recurgand la protectii, la intrigi si la alte mijloace care n-au nici o legatura cu creatia. ***Profitorii sunt cei mai mari dusmani ai artei***. Trebuie sa luptam cu ei si sa-i alungam de pe scena. De aceea - se intoarse el catre Veliaminova - hotaraste-te: ai venit sa slujesti si sa te jertfesti artei sau s-o exploatezi pentru scopurile dumitale personale?

Totusi - urma Tortov adresandu-se tuturor - *numai in teorie se poate sa imparti arta in categorii. Realitatea si practica nu tin seama de categorii*. Ele amesteca toate curentele. *Se intampla sa vedem actori mari, care, din slabiciune omeneasca, se injosesc pana la mestesug si mestesugari care se inalta uneori pana la arta adevarata*.

Acest lucru se intampla cu interpretarea fiecarui rol, la fiecare spectacol. ***Alaturi de trairea adevarata, se ivesc momente de reprezentare, de afectare mestesugareasca si de exploatare***. E deci cu atat mai necesar ca artistul sa cunoasca limitele artei lui si cu atat mai necesar pentru mestesugar sa priceapa limita de la care incepe arta.

In domeniul nostru exista doua curente: ***arta trairii*** si ***arta reprezentarii***. *Fondul comun care le anima este* ***mestesugul scenic****, bun sau prost*.Intre sabloane plictisitoare si un joc superficial pot erupe, in clipe de avant interior, scantei de creatie autentica

Trebuie sa ferim arta noastra de exploatare, care se strecoara pe nesimtite. Diletantismul e - in aceeasi masura - folositor si primejdios, dupa calea pe care si-o alege.

- Si cum sa ocolim primejdiile care ne ameninta? am incercat eu sa aflu.

- Nu exista decat un singur mijloc, dupa cum v-am mai spus: *sa cauti necontenit sa atingi scopul principal al artei noastre, care consta in* ***crearea „vietii spiritului omenesc" a rolului si a piesei*** si in ***intruchiparea artistica a acestei vieti intr-o forma scenica ireprosabila***. *In aceste cuvinte se ascunde idealul artistului adevarat*.

Am priceput, din explicatiile lui Tortov, ca iesisem prea devreme pe scena si ca spectacolul nostru experimental fusese mai mult pagubitor decat folositor.

- Ba v-a fost de folos, a spus el, cand i-am marturisit ce gandeam. Spectacolul a aratat ce nu trebuie sa faceti niciodata pe scena, ce trebuie sa ocoliti cu grija in viitor.

La sfarsitul discutiei, Tortov ne-a anuntat ca de maine vom incepe lectiile pentru dezvoltarea glasului si a trupului, adica lectii de canto, dictiune, gimnastica, ritm, plastica, dans, scrima si acrobatie. Aceste cursuri vor fi zilnice, pentru ca muschii trupului cer, pentru dezvoltare, exercitii sistematice, perseverente si indelungate.

III - ACTIUNEA. „DACA”. „SITUATII PROPUSE”

anul 19..

Azi ne-am adunat in sala de teatru a scolii. Nu e mare, dar e complet utilata.

Arkadie Nikolaevici a intrat, s-a uitat atent la noi toti si a spus :

- Maloletkova, poftim pe scena.

Nu pot descrie spaima bietei fete. A inceput sa se zbuciume, picioarele alunecandu-i pe parchet ca ale unui caine de vanatoare. Pana la urma, a fost prinsa si dusa la Tortov, care radea ca un copil. Ea si-a acoperit fata cu mainile, spunand mereu:

- Dragutii mei, scumpii mei, nu pot! Iubitilor, mi-e frica! Mi-e frica!

- Linisteste-te si hai sa jucam. Iata continutul piesei noastre, incepu Tortov, fara sa tina seama de zapaceala ei: cortina se deschide si dumneata te afli pe scena. Esti singura. Stai, stai si iar stai. In sfarsit, cortina se inchide la loc. Asta-i tot.

Maloletkova nu raspundea.Tortov o lua de brat si o duse in tacere pe scena. Apoi se intoarse catre elevii care hohoteau:

- Prieteni - le-a spus el - va aflati in clasa. Maloletkova trece printr-un moment foarte insemnat al vietii ei artistice. Trebuie sa stii cand si de ce anume se poate rade.

S-a creat o atmosfera solemna, ca inainte de inceperea unui spectacol.

In sfarsit, cortina se dadu incet la o parte. Maloletkova sedea in centrul scenei. Isi acoperise din nou fata cu mainile, de teama sa nu-i vada pe spectatori. Linistea din clipele acelea te facea sa astepti ceva cu totul deosebit. Pauza obliga la ceva.

Maloletkova si-a dat seama de asta si a simtit ca trebuie sa faca ceva. Si-a ridicat cu prudenta o mina de pe obraz, apoi pe cealalta, dar a lasat capul atat de jos, incat nu i se vedea decat cararea din crestet. Apoi a urmat o noua pauza chinuitoare.

In sfarsit, simtind atmosfera de asteptare, s-a uitat in sala, dar a intors numaidecat capul, parca orbita de o lumina puternica. A inceput sa se indrepte, sa-si schimbe locul, sa ia atitudini lipsite de sens, sa se dea inapoi, sa se incline in toate partile, sa-si traga tare fusta scurta, sa cerceteze foarte atent ceva pe jos. Pana la urma, lui Arkadie Nikolaevici i s-a facut mila de ea, a facut un semn si cortina s-a tras la loc.

M-am repezit la Tortov si l-am rugat sa repete experienta si cu mine.

M-a pus sa ma asez in mijlocul scenei.

N-am sa mint: nu mi-a fost frica. Doar nu eram la spectacol. Dar nu eram in largul meu, din pricina unei incompatibilitati: conditiile teatrale ma expuneau in vazul lumii iar sentimentele omenesti pe care le cautam cereau singuratate. Cineva din mine dorea sa distreze spectatorii si altcineva imi poruncea sa nu tin seama de ei. Mainile, picioarele, capul - tot trupul, cu toate ca mi se supuneau, actionau totusi, in acelasi timp, impotriva vointei mele, adaugand cate ceva de prisos. Asezam mana sau piciorul in cel mai simplu mod si deodata ele se rasuceau. Rezultatul era o atitudine de fotografie.

Ciudat! Jucasem numai o data pe scena, restul timpului traind o viata normala, si cu toate astea mi-era mult mai usor sa stau pe scena neomeneste, nefiresc. ***Minciuna teatrala de pe scena mi-era mai aproape decat adevarul firesc***. Mi s-a spus dupa aceea ca aveam o mutra de vinovat care-si cere iertare. Nu stiam de ce sa ma apuc si incotro sa privesc. Tortov insa tot nu se da batut. Dupa mine au facut si alti elevi acelasi exercitiu.

- Acum sa mergem mai departe, ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Mai tarziu o sa ne intoarcem la exercitiile astea si o sa invatam sa stam pe scena.

- Sa invatam cum sa stam, pur si simplu? se mirau elevii. Pai, noi am stat

- Nu, a declarat hotarat Arkadie Nikolaevici, voi n-ati stat cu simplitate.

- Si cum trebuia sa stam?

In loc sa ne raspunda, Tortov s-a ridicat si s-a urcat pe scena cu mersul unui om ocupat. Acolo s-a lasat greu pe un fotoliu, ***intocmai ca la el acasa***. Nu facea nimic si nici nu se straduia sa faca, dar simpla lui sedere atragea atentia. Ne uitam si voiam sa intelegem ceea ce se petrecea in el. Zimbea, zambeam si noi; ramanea pe ganduri, voiam sa pricepem la ce se gandea; se uita la ceva si noi incercam sa aflam ce-i atrasese atentia.

In viata n-ai sa simti nici un fel de interes pentru simpla sedere a lui Tortov. Cand insa ea are loc pe scena, nu stiu de ce te uiti cu o atentie deosebita si privelistea iti face chiar o oarecare placere. Cand stateau elevii pe scena, nu doreai sa te uiti la ei si nu te interesa sa afli ce se

petrece in sufletul lor. ***Ei ne faceau sa radem prin neputinta de a se descurca si prin dorinta de a placea***. Tortov nu lua in seama prezenta noastra, dar ne simteam mai atrasi de el. Care era secretul?

- ***Tot ce se petrece pe scena trebuie sa se faca pentru ceva, cu un scop***, ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Daca stai acolo, trebuie sa faci asta cu un scop, nu doar ca sa te arati spectatorilor. Lucrul acesta nu e usor si trebuie sa-1 invatam.

- Pentru ce ati stat dumneavoastra acum? il cerceta Viuntov.

- Ca sa ma odihnesc dupa lucrul cu voi si dupa repetita de la teatru. Acum vino sa jucam a piesa noua, i-a spus el Maloletkovei. Am sa joc si eu cu dumneata.

- Dumneavoastra? a exclamat fata si s-a repezit pe scena.

A pus-o sa se aseze pe fotoliul din mijlocul scenei si ea a inceput iar sa se suceasca in toate chipurile. Tortov statea langa ea si cauta atent ceva in carnetelul lui. In vremea asta, Maloletkova se linistea treptat si, in sfarsit, a ramas nemiscata, cu ochii atintiti la Tortov. Se temea sa nu-l deranjeze si astepta cu rabdare indicatiile urmatoare. Atitudinea ei deveni fireasca. Scena ii punea in valoare calitatile de actrita si o admirai.

A trecut asa destula vreme. Apoi, cortina se trase la loc.

- Cum te-ai simtit? o intreba Tortov, cand se intoarsera in sala.

- Eu? se mira ea. Dar ce, noi am jucat?

- Fireste.

- Eu credeam ca astept pana veti gasi ceva in carnetel. ***N-am jucat nimic***.

- Uite, tocmai asta a fost bine, ca ai stat pentru ceva anume si n-ai jucat nimic superficial, observa Tortov. Dupa voi, ce e mai bine - se adresa el tuturor: sa te asezi pe scena si sa-ti arati piciorusul, ca Veliaminova; pe tine intreg, ca Govorkov - sau sa faci ceva, fie si lipsit de insemnatate? Chiar neinteresant, lucrul acesta aduce viata pe scena, pe cand aratarea propriei tale persoane te scoate din cadrul artei.

Pe scena trebuie sa actionezi. Arta dramatica, arta actorului se bazeaza pe actiune, pe activitate. Insusi cuvantul „*drama*” inseamna in greaca veche „o actiune care se savarseste”. In limba latina ii corespunde cuvantul „*activ*”, a carui radacina „act” a trecut si in vocabularul nostru: „activitate”, „actor”. Drama de pe scena este o actiune care se desfasoara in fata ochilor nostri, iar actorul devine personajul care actioneaza.

- Va rog sa ma iertati, rosti deodata Govorkov. Dumneavoastra ati spus ca pe scena trebuie sa actionezi. Dati-mi voie insa sa va intreb pentru ce sederea dumneavoastra in fotoliu este o actiune? Dupa mine, asta e o desavarsita si absoluta lipsa de actiune.

- Nu stiu daca Arkadie Nikolaevici a actionat sau nu - am spus eu tulburat, dar *„lipsa lui de actiune" a fost incomparabil mai interesanta decat „actiunea" dumitale*.

- Neclintirea celui care sade pe scena nu defineste neaparat pasivitatea lui, ne-a explicat Arkadie Nikolaevici. Poti sa ramai nemiscat si sa actionezi cu adevarat - nu fizic, ci psihic. Mai mult - adesea, imobilitatea fizica e rezultatul unei intense actiuni interioare, foarte importanta in creatie. ***Valoarea artei e determinata de continutul ei spiritual***. *De aceea, voi spune ca* **pe scena trebuie sa actionezi in chip interior si exterior.**

Asta e una din bazele ale artei noastre, care consta in caracterul activ si operativ al creatiei si artei noastre scenice.

…anul 19..

- Sa jucam o piesa noua, i-a spus Tortov Maloletkovei. Uite: mama dumitale si-a pierdut slujba, deci si leafa. Ea nu are ce sa vanda ca sa plateasca taxa la Scoala Dramatica, din care vei fi exclusa maine. Insa a venit o prietena a dumitale sa te ajute. Nu are bani - dar ti-a adus o brosa cu pietre scumpe, singurul lucru de pret pe care ii are. Fapta asta generoasa te-a tulburat si te-a emotionat. Dar cum sa primesti un asemenea sacrificiu ? Nu te hotarasti si refuzi. Atunci prietena dumitale infige brosa in perdea si iese pe coridor. Dumneata te duci dupa ea. Acolo are loc o scena lunga de convingere, de refuz, de lacrimi si multumiri. In sfarsit sacrificiul e primit, prietena pleaca si dumneata te intorci in odaie. Dar unde e brosa? Nu cumva a luat-o cineva? Lucrul asta e posibil intr-un apartament cu mai multi chiriasi. Incepi cautari amanuntite si nervoase.

Du-te pe scena. Eu o sa prind brosa si dumneata o s-o cauti in cutele cortinei.

Maloletkova sa dus in culise iar Tortov, fara sa se gindeasea sa infiga brosa, i-a poruncit peste o clipa sa intre in scena. Ea se repezi in scena, dadu fuga pana langa cortina, se trase numaidecat inapoi, isi apuca capul cu amandoua mainile si se crispa de groaza Apoi se repezi in partea opusa, apuca cortina si incepu s-o scuture cu desperare, pe urma isi ascunse capul in ea. Negasind brosa, o zbughi din nou in culise, strangandu-si mainile convulsiv la piept, ceea ce exprima, pesemne, tragicul situatiei.

Noi, care stateam la parter, ne stapaneam cu greu rasul.

Dupa putin timp, Maloletkova zbura de pe scena in stal, cu aerul unei invingatoare. Ochii ii straluceau, obrajii ii erau imbujorati.

- Cum te-ai simtit? a intrebat-o Tortov.

- Asa de bine! Nici nu stiti cat de bine! Nu mai pot mai mult. Sunt atat de fericita! exclama ea, cand asezandu-se, cand sarind in picioare. Am simtit atatea!

- Cu atat mai bine - a incuviintat Tortov - dar unde-i brosa?

- Ah! Da! Am si uitat

- Ce ciudat! rosti Tortov. Ai cautat-o atata timp si ai uitat.

Cat ai clipi, Maloletkova aparu pe scena si incepu sa desfaca faldurile cortinei.

- Dar sa stii - ii aminti Tortov - ca daca se va gasi brosa, esti salvata si poti continua sa frecventezi scoala. Daca nu, atunci totul s-a sfarsit. Esti eliminata.

Chipul Maloletkovei deveni deodata grav. Isi pironi ochii asupra cortinei si incepu sa-i cerceteze sistematic toate cutele. De data asta, cautarea avea un ritm mult mai lent si noi eram incredintati ca nu-si pierde timpul, ci e sincer emotionata si ingrijorata.

- Dragii mei! Unde e? A pierit! afirma ea cu jumatate de glas. Nu e! striga ea cu desperare si nedumerire, dupa ce lua iar la rand toate cutele cortinei.

Fata ei exprima o neliniste adanca. Statea incremenita, cu ochii atintiti intr-un punct. Noi o urmaream, tinandu-ne rasuflarea.

- E emotiva! ii spuse Tortov, cu jumatate de glas, lui Ivan Platonovici.

- Cum te-ai simtit acum, cautand a doua oara? o intreba el pe Maloletkova.

- Cum m-am simtit? *Nu stiu, am cautat*, mai rosti ea dupa o clipa de gandire.

- E adevarat, acum ai cautat. Dar prima oara ce ai facut?

- O! Prima oara! M-am framantat, am suferit grozav! Nu mai pot! Nu mai pot! isi aduse ea aminte cu mandrie si admiratie, inflacarandu-se si inrosindu-se.

- Si care dintre cele doua stari prin care ai trecut pe scena ti-a placut mai mult? Cand te-ai zbuciumat si ai rupt faldurile cortinei sau cand ai cercetat-o linistit?

- Sigur ca atunci cand am cautat prima data brosa!

- Nu. Nu te stradui sa ne convingi ca prima data ai cautat brosa, spuse Tortov. Dumneata nici nu te-ai gandit la ea, ai vrut numai sa suferi de dragul suferintei. A doua oara insa ai cautat cu adevarat. Noi am vazut limpede, am inteles si am crezut ca nedumerirea si buimaceala dumitale erau motivate. Prima cautare n-a fost buna la nimic: a fost o afectare actoriceasca obisnuita. A doua insa a fost foarte buna.

Sentinta asta a uluit-o pe Maloletkova.

- *Pe scena nu e necesara o goana lipsita de sens. Nu poti sa alergi de dragul alergarii, nici sa suferi de dragul suferintei.* ***Pe scena nu trebuie sa actionezi „in general", de dragul actiunii, ci trebuie sa actionezi motivat, conform unui scop, rodnic***.

- Si autentic, am adaugat eu de la mine.

- O actiune autentica e motivata si conforma unui scop, observa Tortov. Asa ca, de vreme ce pe scena trebuie sa actionezi autentic, duceti-va pe scena si actionati.

Ne-am dus, dar n-am stiut multa vreme de ce sa ne apucam. *Stiam ca pe scena trebuie sa actionezi intr-un mod care sa produca impresie, dar eu nu gaseam o actiune atat de interesanta incat sa merite atentia spectatorilor*. M-am apucat sa repet Othello. Am inteles repede ca eram afectat, ca la spectacolul experimental, asa ca am renuntat.

Puscin a infatisat intai un general, apoi un taran. Sustov s-a asezat pe un scaun cu o atitudine hamletica si a exprimat ceva ca o durere sau o dezamagire. Veliaminova a cochetat cu Govorkov, care ii facea declaratii de dragoste, conform traditiei.

Cand am privit intr-un colt mai departat, unde se retrasesera Umnovih si Dimkova, m-am speriat vazindu-i palizi, cu fetele incordate, ochii ficsi si cu trupul inlemnit. S-a aflat ca jucasera acolo „scena cu scutecele" din *„Brand"* de Ibsen.

- Acum sa analizam ce ne-ati aratat, spuse Tortov. Am sa incep cu dumneata, cu Maloletkova si Sustov. Stati jos, sa va vad mai bine si incepeti sa simtiti lucrurile zugravite pe scena: dumneata gelozia, dumneata suferinta si dumneata tristetea.

Ne-am asezat incercand sa iscam in noi sentimentele indicate, dar n-am izbutit.

Cand ma miscam pe scena si-l reprezentam pe salbatic, nu observam absurditatea actiunii mele, pricinuite de golul interior. Dar cand m-am asezat si am ramas fara afectarea exterioara, mi-a sarit in ochi modul fals in care indeplinisem sarcina.

- Cum ti se pare? m-a intrebat Tortov. Poti sa te asezi pe scaun si sa fii deodata gelos, tulburat sau trist? Sa-ti comanzi o astfel de actiune creatoare? Ati incercat s-o faceti, dar nu v-a iesit; nu a-ti putut destepta sentimentul si a trebuit sa-l jucati superficial, aratand trairi inexistente. ***Sentimentele nu pot fi stoarse;*** *nu se poate sa fii gelos, sa iubesti si sa suferi numai pentru gelozie, iubire sau suferinta insasi.* ***Sentimentele nu se pot forta;*** *asta sfarseste totdeauna cu un joc superficial, respingator. De aceea,* **la alegerea actiunii lasati sentimentul in pace. El are sa vina de la sine, de la ceva anterior care a provocat gelozia, iubirea sau suferinta.** *Daca va ganditi cu staruinta la acel lucru anterior si-l creati in jurul vostru, nu trebuie sa va mai ingrijiti de rezultat.*

A reda superficial pasiunile, cum au facut Nazvanov, Maloletkova si Sustov, *a infatisa superficial un personaj* ca Puscin si Viuntov, *a juca mecanic* ca Veselovski si Govorkov *sunt greseli foarte raspandite in profesia noastra*. Toti cei care sunt obisnuiti sa joace dupa metoda reprezentarii, sa afecteze si sa actioneze dupa sabloane actoricesti fac aceste greseli. *Un artist adevarat nu trebuie sa imite in chip exterior manifestarile pasiunii, sa copieze imagini exterioare, sa joace superficial, mecanic, dupa ritualul actoricesc, ci trebuie sa actioneze adevarat, omeneste*. ***Pasiunile si imaginile lor nu se pot juca, trebuie sa actionezi in personaje si sub influenta pasiunilor***.

- Cum sa actionezi pe podeaua scenei, intre cateva scaune? am intrebat noi.

- Uite, daca am fi avut decoruri, mobila, un camin, niste scrumiere si toate cele necesare, am fi jucat strasnic! il asigura Viuntov.

- Bine, a spus Arkadie Nikotaevici si a iesit din clasa.

…anul 19..

Se hotarase ca lectiile sa aiba loc in clasa cu scena a scolii, dar usa principala a acesteia era incuiata. La ora stabilita insa, ni s-a deschis o alta usa, care dadea de-a dreptul in scena. Cand am intrat, ne-am pomenit intr-un vestibul, dincolo de care era amenajat un salon confortabil, cu doua usi: una dadea intr-o sufragerie mica si intr-un dormitor, iar prin cealalta usa se ajungea in alt coridor, in stanga caruia se afla o sala luminata puternic. Peretii intregului apartament erau luati de la diferite interioare, mobila si recuzita fiind si ele din piesele repertoriului. Cortina era inchisa si in spatele ei se asezasera mobile, asa ca era greu sa-ti dai seama unde se aflau rampa si deschiderea scenei.

- Uite, acum aveti un apartament intreg, in care puteti nu doar sa actionati, ci si sa traiti, ne-a spus Arkadie Nikolaevici.

Cand n-am mai simtit podiumul, ne-am purtat ca acasa. Am inceput sa cercetam odaile, apoi ne-am gasit un coltisor confortabil, o tovarasie placuta si am inceput sa stam de vorba. Tortov ne-a amintit ca suntem aici pentru studiu, nu pentru discutii.

- Si ce trebuie sa facem? am intrebai noi.

- Acelasi lucru ca la lectia trecuta, ne-a lamurit Arkadie Nikolaevici. Trebuie sa actionati autentic, motivat si conform unui scop.

Noi insa am continuat sa stam nemiscati.

- Nu stiu zau cum asa deodata, sa actionezi conform unui scop! zise Sustov

- Daca nu va vine sa actionati napristan, atunci actionati cu un scop anumit. Se poate ca in acest cadru de viata cotidiana sa nu fiti in stare sa va motivati actiunea exterioara? Uite, daca te rog pe dumneata, Viuntov, sa inchizi usa aceea, ai sa ma refuzi?

- Sa inchid usa? Cu placere! raspunse acesta, fandosindu-se ca de obicei.

Pana sa ne uitam intr-acolo, el tranti usa si se intoarse la locul lui.

- Asta nu inseamna sa inchizi usa, observa Tortov. Asta inseamna sa trantesti usa, ca sa scapi mai repede. Prin cuvintele „a inchide usa” se subintelege ***o dorinta interioara*** de a inchide usa, ca sa nu fie curent, sau ca sa nu se auda din vestibul ce vorbim.

- Nu se inchide bine! Zau! De fel! se alinta Viuntov.

Ca sa se justifice, el ne arata cum se deschidea usa de la sine.

- Atunci trebuie sa cheltuiesti mai mult timp si staruinta ca reusesti.

Viuntov se duse, se trudi mult si, pana la sfarsit, inchise usa.

- Uite, asta e o actiune autentica, il incuraja Tortov.

- Puneti-ma si pe mine sa fac ceva! il rugam mereu pe Arkadie Nikolaevici.

- Nu poti sa nascocesti nimic? Uite caminul si lemnele. Aprinde focul in camin

M-am supus, am bagat lemnele in camin, dar cand am avut nevoie de chibrituri, n-am gasit nici la mine, nici pe soba. A trebuit iar sa-l plictisesc pe Tortov.

- De ce ai nevoie de chibrituri? nu pricepea el.

- Ca sa aprind focul.

- Foarte multumesc! Caminul e de carton, de butaforie. Vrei sa dai foc la sala?

- N-am sa aprind focul de-a binelea, am sa ma prefac, am explicat.

- Ca sa „te prefaci ca aprinzi”, e destul sa te prefaci ca ai chibrituri. Uite, ia-le. Si mi-a intins o mana goala… Vezi, problema nu sta in frecarea chibritului! Dumitale iti trebuie altceva. ***Noi trebuie sa credem ca daca ai fi avut in mana o cutie de chibrituri adevarate ai fi procedat intocmai asa cum vei proceda acum, cand n-ai nimic***. *Cand ai sa joci pe Hamlet si cand ai sa ajungi prin psihologia lui complicata pana la clipa uciderii regelui, singura problema va consta oare in faptul de a avea in mana o spada adevarata? Si daca cumva n-ai s-o ai, atunci nu vei fi in stare sa ajungi la sfarsitul spectacolului? Daca poti sa-1 ucizi pe rege fara spada, poti si sa aprinzi focul fara chibrituri*. ***Lasa imaginatia dumitale sa arda si sa sclipeasca in locul chibriturilor***.

Ducandu-ma sa aprind focul, l-am auzit pe Tortov dandu-le indicatii tuturor: ii trimise pe Viuntov si Maloletkova in sala si le spuse sa se apuce de joc; lui Umnovih ii spuse sa deseneze planul casei si sa masoare dimensiunile prin pasi; lua de la Veliami-nova o scrisoare oarecare, punand-o apoi s-o cante intr-una din cele cinci odai, iar lui Govorkov ii spuse ca i-a dat scrisoarea Veliaminovei lui Puscin, cu rugamintea s-o ascunda bine undeva: asta l-a silit pe Govorkov sa-l urmareasca pe Puscin. Intr-un cuvant, Tortov ne-a pus in miscare si ne-a silit sa actionam adevarat o bucata de vreme.

In ce ma priveste, continuam sa ma fac ca aprind focul in camin. **Chibritul meu inchipuit s-a stins de cateva ori. Ma cazneam sa-l vad si sa-l simt in mana, dar nu izbuteam. Ma straduiam, de asemenea, sa vad focul din camin, sa-i simt caldura, dar nu izibuteam nici asta**. *In curand*

m-am plictisit sa fac focul si am cautat ceva nou. Am inceput sa mut mobila, dar pentru ca n-aveam nici o motivare, o faceam mecanic.

Tortov mi-a atras atentia ca ***asemenea actiuni nemotivate se scurg foarte repede pe scena, mult mai repede decat cele constiente.***.

-Si nu e de mirare, m-a lamurit el. Cand actionezi mecanic, fara un scop, n-ai asupra carui lucru sa-ti concentrezi atentia. Parca mult timp iti ia sa muti din loc cateva scaune! Daca insa trebuie sa le pui dupa o socoteala cunoscuta, cu un scop anumit, macar pentru a putea sa se aseze in camera sau la masa din sufragerie niste musafiri insemnati sau neinsemnati, atunci poti sa muti aceleasi scaune dintr-un loc in altul cateva ore!

Dar imaginatia mea parca secase. N-am putut nascoci nimic, asa ca mi-am bagat nasul intr-o revista ilustrata si am inceput sa ma uit la fotografii.

Tortov, vazand ca si ceilalti s-au linistit, ne-a adunat pe toti in sufragerie.

- Cum de nu va e rusine! ne-a mustrat el. Ce fel de actori vreti sa fiti, daca nu puteti sa va imbolditi imaginatia? Aduceti-mi zece copii, sa le spun ca asta e noua lor locuinta si o sa va minunati de imaginatia lor. Au sa inceapa un joc fara sfarsit. Fiti ca ei!

- E usor de spus sa fim ca niste copii! ofta Sustov. Ei simt in chip firesc nevoia si cheful de a se juca, pe cand noi ne silim s-o facem.

- Ei, fireste, *daca „n-ai chef", atunci degeaba mai vorbim, ii raspunse Tortov. Daca lucrurile stau asa, atunci se pune intrebarea:* ***oare sunteti artisti***?

- Sa ne fie cu iertare: trageti cortina, dati drumul publicului si ne vine noua cheful, declara Govorkov.

- Nu. Daca sunteti artisti, atunci sa actionati si fara asta. Spuneti fara ocol: ce va impiedica sa jucati ? ne-a descusut Tortov.

Am inceput sa-i explic starea mea: poti sa faci foc in camin, sa asezi mobila, dar toate actiunile astea mici nu pot sa te atraga. Sunt de prea scurta durata. Ai facut foc in camin, ai inchis usa, te uiti: misiunea ta s-a sfarsit. Dar daca din prima actiune ar mai decurge si o a doua, si pe urma o a treia, atunci ar fi alta treaba.

- Va sa zica asa - a rezumat Tortov - n-aveti nevoie de actiuni scurte, exterioare, semimecanice, ci de actiuni mari, adanci, complicate si cu perspective indepartate si largi?

- Nu, asta ar fi prea mult si prea greu. Nu ne gandim deocamdata la asta. Dati-ne ceva mai simplu, dar interesant, i-am explicat eu.

- Asta nu depinde de mine, ci de voi, a spus Tortov. Voi insiva puteti face ca orice actiune sa fie plictisitoare sau interesanta, scurta sau indelungata. E oare vorba aici de un scop exterior si nu de

o pornire interioara, de pricini, de situatii de la care porneste si pentru care se executa actiunea? Ganditi-va la simpla -deschidere si inchidere a usii. Ce poate fi mai lipsit de sens ca o asemenea treaba mecanica ? Dar inchipuiti-va ca locuinta asta, in care se sarbatoreste azi mutarea Maloietkovei, a locuit inainte un om care a suferit un acces de dementa furioasa. El a fost ridicat si dus intr-un sanatoriu de psihiatrie Dar daca s-ar afla ca el a fugit de acolo si acuma sta dupa usa, ce-ati face voi?

De indata ce problema a fost-pusa in felul acesta, atitudinea noastra fata de actiune sau - cum s-a exprimat mai tirzki Tortov - fata de „tinta interioara', s-a schimbat deodata: *nu ne mai gandeam cum am putea sa lungim jocul, nu ne mai ingrijeam de latura lui exterioara, demonstrativa, ci numai de acea interioara, din punctul de vedere, al sarcinii puse si ne intrebam daca cutare sau cutare comportare era conforma cu scopul*. Ochii au inceput sa masoare spatiul, sa vada cum se poate sa te apropii de usa fara pericol. Cercetam toate lucrurile din jur, ne adaptam la ele si cautam sa ne dam seama pe unde se poate fugi daca nebunul ar navali in odaie. *Instinctul de conservare prevedea primejdia si ne sugera mijloacele de a lupta cu ea.*

Putem analiza starea de atunci dupa urmatorul fapt marunt: Viuntov, in mod spontan sau dinadins, s-a tras brusc din fata usii si noi toti, intr-o suflare, am facut aceiasi lucru, imbrancindu-ne unul pe altul. Femeile au inceput sa tipe si s-au repezit in odaia vecina. Eu m-am pomenit sub masa, cu o scrumiera grea de bronz in mina. N-am incetat sa actionam nici cand usa a fost bine inchisa. Cum n-aveam cheie, am baricadat usa cu mese si scaune. Ne mai ramanea doar sa chemam la telefon sanatoriul de psihiatrie ca sa se ia toate masurile necesare pentru prinderea bolnavului furios.

Eram captivat de joc si, in clipa in care s-a ispravit exercitiul, m-am repezit la Tortov, exclamand :

- Puneti-ma sa ma ocup cu aprinderea focului in camin! Acum lucrul asta ma plictiseste. Daca vom izbuti insa sa insufletim exercitiul acesta, voi deveni cel mai aprig admirator al „sistemului'.

Arkadie Nikolaevici, fara sa sovaie nici o clipa, a inceput sa ne spuna ca Maloletkova isi sarbatoreste mutarea in noua locuinta si ca si-a invitat colegii de scoala si cunostintele. Un musalir, care ii cunoaste hine pe Moskvin, Kacialov si Leonidov, a fagaduit sa vina cu unul dintre ei la petrecere. Vrea sa le faca o bucurie elevilor scolii noastre. Dar, din nenorocire, locuinta e rece. Inca nu s-a pus al doilea rand de ferestre, nu s-a facut aprovizionarea cu lemne si, parca dintr-adins, s-a lasat dimtr-o data un ger care a racit atat de tare odaile incat e peste putinta sa primesti in ele niste oaspeti atat de respectabili. Ce-i de facut ? S-au imprumutat lemne de la vecini, s-a facut focul in salon, dar soba a scos fum. A trebuit sa se stinga focul si sa se aduca un cosar. Pana cand si-a sfarsit el lucrul, s-a intunecat de tot. Acum se poate face focul in soba, dar lemnele sunt umede si nu se aprind. Iar musafirii trebuie sa soseasca dintr-o clipa intr-alta

- Sa-mi raspunzi acum: ce-ai face daca nascocirea asta a mea ar fi reala?

Nodul intim al tuturor acestor actiuni care decurgeau una din alta era bine legat. Ca sa-1 dezlegam, trebuia sa iesim dintr-o situatie grea, trebuia sa facem iar apel la toate insusirile noastre omenesti.

Mai ales asteptarea lui Leonidov, Kacialov si Moskvin in asemenea conditii ne tulbura pe toti. Ne era mai ales rusine de ei. Ne dadeam seama limpede ca „daca” ar fi existat in realitate o situatie atat de penibila, ea ne-ar fi facut sa traim clipe neplacute, pline de emotie. Fiecare dintre noi cauta sa dea un ajutor, nascocea planuri de actiune, propunea celorlalti tovarasi ca sa le analizeze, incerca sa le execute.

- De data asta - declara Tortov - pot sa va spun ca ati .actionat cu autenticitate, adica conform unui scop, in chip rodnic. Ce v-a facut sa actionati asa? Un singur cuvant mic: „***daca***”.

Elevii erau entuziasmati. Se parea ca ni s-a dezvaluit „un cuvant magic”, cu ajutorul caruia totul devine accesibil in arta si, daca nu va izbuti un rol sau un exercitiu, va fi destul sa se rosteasca cuvantul „daca' si totul va merge struna.

- In chipul acesta - a rezumat Tortov - la lectia de azi am invatat ca ***actiunea scenica trebuie sa tie motivata launtric, logic, consecvent si sa fie posibila in realitate.***

…anul 19..

Cuvantul „daca” a fost indragit de toti. Se vorbeste de el cu orice prilej, i se canta ditirambe, iar lectia de azi a fost inchinata in intregime proslavirii lui.

Arkadie Nikolaevici nici n-a apucat sa intre si sa se aseze la locul lui, ca elevii l-au si inconjurat si, plini de entuziasm, si-au exprimat admiratia.

- Ati inteles si ati incercat voi insiva, printr-o experienta izbutita, cum se creeaza de la sine, normal, firesc si organic, prin acest „daca”, actiuni interioare si exterioare.

Haideti deci sa urmarim functia fiecarui motor si factor al experientei noastre pe acest exemplu viu. Sa incepem cu „**daca**”.

Inainte de orice, acest cuvant e minunat, pentru ca ***sta la inceputul fiecarei creatii***, a lamurit Arkadie Nikolaevici. ***„Daca” este pentru artisti parghia care ne trece din realitate in singura lume in care se poate savarsi creatia***.

Exista un „daca' care iti da numai un imbold in vederea dezvoltarii ulterioare, treptate si logice, a unei creatii.

Uite, de pilda :

Tortov intinse mana spre Sustov si astepta ceva. Amandoi se uitau nedumeriti unul la celalalt.

- Dupa cum vedeti - spuse Arkadie Nikolaevici - intre noi doi nu se creeaza nici o actiune. Din pricina asta il introduc pe „daca” si spun: daca ceea ce iti intind eu ar fi o scrisoare si nu mana goala, ce-ai face?

- As lua-o, m-as uita cui e adresata. *__Daca__* mi-e adresata mie, atunci, cu ingaduinta dumneavoastra, as desface-o si as incepe s-o citesc. Dar *__deoarece__* e o scrisoare intima, si as putea sa-mi tradez emotia la citirea ei

- *__Deoarece__*, pentru evitarea acestui lucru, e mai prudent sa te retragi i-a soptit Tortov.

- *__atunci__* m-as duce in odaia cealalta si as citi scrisoarea acolo.

- Vedeti cate ganduri constiente si consecvente, cate trepte logice - ***daca, deoarece, atunci*** - si cate actiuni diferite a provocat cuvintelul „daca'. Asa se manifesta el de obicei.

Se intampla insa ca „daca” sa-si indeplineasca rolul singur, dintr-o data, fara sa aiba nevoie de completari si de ajutor. Uite, de pilda

Arkadie Nikolaevici ii intinse Maloletkovei cu o mana o scrumiera de metal si cu cealalta ii dadu Veliaminovei o manusa de antilopa, spunand:

- Dumitale, o broasca rece si dumitaile un soarece moale.

Nu ispravi bine de spus, ca amandoua fetele se dadura inapoi cu scarba.

- Dimkova, bea, porunci Arkadie Nikolaevici. Ea duse paharul la buze.

- E otrava! o opri Tortov.

Dimkova incremeni instinctiv.

- Vedeti? triumfa Arkadie Nikolaevici. Toate astea nu sunt un „daca' simplu, ci un „daca' magic, care provoaca pe loc, instinctiv, actiunea insasi. In exercitiul cu nebunul ati izbutit nu tot atat de ascutit, de expresiv, dar cu un rezultat tot atat de puternic. Acolo, presupunerea unui lucru anormal a provocat deodata o intensa emotie sincera si o actiune extrem de vie. Un asemenea „daca' ar putea fi si el considerat ca magic.

Trebuie sa va atrag atentia, pentru cercetarile care vor urma, asupra calitatilor si insusirilor lui „daca”. *__Exista, ca sa spun asa, un „daca” cu un singur „etaj” si altul cu mai multe „etaje”.__* De pilda, la experienta cu scrumiera si cu manusa noi ne-am folosit de un „daca” cu um singur „etaj”. A fost de ajuns sa spun: daca scrumiera ar fi broasca si manusa soarece si numaidecat s-a iscat un ecou in actiune.

In piesele complicate, insa, se impleteste un mare numar de „daca” indicati de autor sau alt soi de „daca” ce justifica o atitudine sau alta, unele fapte ale eroilor sau altele. Acolo avem de-a face cu un „daca” cu mai multe caturi, adica cu un numar mare de presupuneri si de fantezii care se completeaza, care se impletesc dibaci intre ele. Acolo, autorul, creand piesa, spune: „Daca actiunea s-ar petrece in cutare epoca, in cutare stat, in cutare loc sau casa, daca acolo ar trai cutare oameni, cu cutare complex sufletesc, cu cutare idei si sentimente, daca ei s-ar intalni in cutare imprejurari” si asa mai departe.

Regizorul care pune piesa in scena completeaza imaginatia autorului cu alti „daca” ai lui si spune: daca intre personaje ar exista asemenea relatii reciproce, daca ele ar avea asemenea deprinderi tipice, daca ar trai in asemenea imprejurari si asa mai departe, cum ar actiona actorii pusi sa joace in locul lor ?

La randul lor pictorul scenograf care zugraveste locul de actiune al piesei, electricianul care ii da o lumina sau alta si ceilalti creatori ai spectacolului completeaza conditiile de viata ale piesei cu imaginatia lor artistica.

Mai departe, dati-va seama ca in cuvantul „daca” e ascunsa o anumita insusire, o anumita forta, pe care a-ti simtit-o in timpul exercitiului cu nebunul. Aceasta insusire si forta a lui „daca” a provocat inauntrul vostru o schimbare instantanee, o deplasare.

- Da, intocmai, o schimbare, o deplasare, am aprobat eu denumirea potrivita a sentimentului pe care il traisem.

- *Multumita lui* - ne-a lamurit mai departe Tortov - se intampla ceva intocmai ca in piesa Pasarea maiastra atunci cand e rasucit diamantul fermecat: *ochii incep sa priveasca altfel, urechile sa asculte altfel, mintea sa cantareasca in chip nou cele inconjuratoare si rezultatul e ca imaginatia provoaca, pe cale fireasca, o actiune reala, corespunzatoare, necesara pentru implinirea scopului care ii sta in fata.*

- Si cum se petrece asta pe nebagate in seama! m-am entuziasmat eu. Intr-adevar, ce ma interesa pe mine caminul de butaforie! Totusi, atunci cand el a fost pus in dependenta de „daca', cand ne-am inchipuit ca vor sosi acei actori renumiti si ne-am dat seama ca incapatanatul camin ne va compromite pe toti, am avut senzatia importantei mele in clipa aceea pe scena. *Am urat sincer butaforia asta de carton, am blestemat gerul care venise intr-un moment atat de nepotrivit si nu-mi mai ajungea timpul ca sa indeplinesc tot ce-mi dicta imaginatia launtrica dezlantuita*.

- Acelasi lucru s-a intamplat la exercitiul cu nebunul, a spus Sustov. Si acolo usa de la care a inceput exercitiul a devenit numai un mijloc de aparare, iar scopul principal asupra caruia ni s-a fixat atentia era sentimentul de autoconservare. Asta s-a petrecut firesc, a venit de la sine

- Si de ce? l-a intrerupt aprins Arkadie Nikolaevici. Pentru ca *imaginea primejdiei ne emotioneaza totdeauna. Ea poate sa fermenteze in orice clipa ca drojdia. In ceea ce priveste insa usa si caminul, ele ne emotioneaza numai in masura in care altceva mai important pentru noi e legat de ele*.

Secretul puterii de influenta al lui „daca” mai consta si in faptul ca ***el nu vorbeste despre un fapt ireal, despre ceva ce este, ci numai despre ceea ce ar putea sa fie „daca” Cuvantul acesta nu afirma nimic. El doar presupune, el pune intrebarea pentru a fi rezolvata.*** La ea se straduieste sa raspunda actorul.

Din pricina asta, miscarea si rezolvarea se realizeaza fara efort si fara minciuna. In adevar, eu nu v-am asigurat ca dupa usa se afla un nebun. Eu n-am mintit, ci, dimpotriva, am recunoscut deschis, prin insusi cuvantul „daca”, ca am strecurat numai o presupunere si ca in realitate nu e

nimeni dupa usa. Am vrut numai ca voi sa-mi raspundeti cinstit cum ati fi procedat daca nascocirea cu nebunul ar fi devenit o realitate. Eu nu v-am propus nici sa aveti halucinatii si nici nu v-am impus sentimentele mele, ci v-am lasat tuturor o deplina libertate de a trai, ceea ce „se traia” firesc, de la sine, de catre fiecare dintre voi. Iar voi, pe de alta parte, nu v-ati silit si nu v-ati obligat sa acceptati nascocirea mea cu nebunul ca pe o realitate, ci numai ca pe o presupunere. Eu nu v-am obligat sa credeti in autenticitatea intamplarii cu nebunul, inventata de mine; voi singuri, de bunavoie, ati recunoscut posibilitatea existentei in viata a unui asemenea fapt.

- Da, e foarte bine ca „daca” e sincer si verosimil, ca el conduce lucrurile pe fata. Asta nimiceste pofta de a insela, care se simte des in jocul scenic, m-am entuziasmat eu.

- Si ce-ar fi fost daca eu, in loc sa recunosc deschis ca am nascocit, as fi inceput sa ma jur ca dupa usa se afla un nebun adevarat?

- Eu n-as fi crezut o minciuna atat de evidenta si nu m-as fi urnit din loc, am recunoscut eu. E bine ca acest uimitor „daca' creeaza o stare care exclude orice fel de fortare. Numai in asemenea conditii se poate analiza serios ceea ce n-a fost, dar s-ar fi putut intampla in realitate, am spus cu emfaza.

- Iata inca o insusire a lui „daca”, si-a adus aminte Arkadie Nikolae-vici. ***El provoaca in artist o activitate interioara si exterioara, lucru care de asemenea se obtine pe cale fireasca, fara sfortare***. Cuvantul „daca” e un imbold, un excitant al activitatii noastre creatoare launtrice. In adevar, a fost destul sa va spuneti: „ce as face si cum as proceda daca nascocirea cu nebunul ar fi o realitate? si activitatea s-a si nascut in voi, pe loc. In locul unui simplu raspuns la intrebarea mea, a aparut in voi, potrivit insusirii naturii voastre actoricesti, chemarea la actiune. La indemnul ei, voi n-ati putut sa va mai stapaniti si ati inceput sa indepliniti sarcina care vi se pusese in fata. Actiunile voastre au fost conduse de sentimentul ireal, omenesc, de autoaparare, intocmai cum se petrece in cea mai autentica viata

Insusirea asta, asa de insemnata, a cuvantului „daca”, il inrudeste cu una dintre bazele curentului nostru, care consta in ***Caracterul activ si operativ al creatiei si artei.***

- Dar se vede ca „daca' nu actioneaza totdeauna liber, fara piedica, am obiectat eu. Uite, la mine, de pilda, cu toate ca miscarea a aparut deodata, spontan, totusi ea a continuat inca multa vreme. In prima clipa in care s-a ivit minunatul',„daca', eu l-am si crezut si s-a produs miscarea. Dar aceasta stare nu a durat multa vreme. Din clipa urmatoare, am simtit cum ma patrunde indoiala si mi-am spus : de ce te framanti? Stii doar ca orice „daca” e un joc, o nascocire, nu viata adevarata. Dar un al doilea glas nu voia sa fie de acord. El spunea : „Admit ca „daca” este un joc, o nascocire, dar el este posibil, realizabil in viata. In afara de aceasta, nimeni nu are de gand sa te sileasca la nimic. Esti rugat numai sa raspunzi: Cum ai fi procedat daca ai fi fost in acea seara la Maloletkova si te-ai fi gasit in situatia de oaspete al ei ?”

Dupa ce am simtit realitatea nascocirii, m-am comportat fata de ea cu toata seriozitatea si am putut sa chibzuiesc ce e de facut cu caminul si cum trebuie sa ma port cu celebritatile invitate.

…anul 19..

- Asadar magicul sau simplul „daca' stau la baza creatiei. El da primul branci dezvoltarii ulterioare a procesului creator al rolului. Sa va spuna in locul meu Alexandr Sergheevici Puskin cum se dezvolta acest proces.

Alexandr Sergheevici spune in articolul lui *Despre drama populara si despre* Marfa Posadnita *de M. P. Pogodin*:

„Mintea noastra cere de la un autor dramatic adevarul pasiunilor si verosimilul sentimentelor in situatiile presupuse”.

Adaug de la mine ca mintea noastra cere absolut acelasi lucru si de la artistul dramatic, cu diferenta ca situatiile care pentru scriitor sunt presupuse pentru noi, actorii, vor fi propuse, gata date. Si iata ca in munca noastra practica termenul „***situatii propuse***”, de care ne si folosim, s-a fixat.

- Situatii propuse se nelinisti Viuntov.

- Ganditi-va bine la maxima asta minunata si pe urma am sa va dau un exemplu plastic pentru felul cum iubitul nostru „daca' ne ajuta sa indeplinim marea porunca a lui Alexandr Sergheevici.

- „Adevarul pasiunilor, verosimilul sentimentelor in situatii propuse”, citam eu pe toate tonurile maxima pe care o notasem.

- Degeaba indrugi intr-una fraza asta geniala, mi-a spus Tortov. N-ai sa-i dezvalui in felul asta esenta. Cand nu izbutesti sa cuprinzi intreaga idee deodata, cu toata mintea, absoarbe-o in dumneata pe fragmente logice.

- Inainte de orice, trebuie sa pricepem ce se subintelege prin cuvintele „situatii propuse”? intreba Sustov.

- Astea sunt subiectul piesei, faptele din ea, evenimentele, epoca, timpul si locul actiunii, conditiile de viata, intelegerea noastra actoriceasca si regizorala a piesei, ceea ce ii adaugam de la noi, punerea in scena, decorurile si costumele pictorului scenograf, recuzita, lumina, sonorizarile si altele care sunt propuse actorilor pentru a tine seama de ele in creatia lor.

„Situatiile propuse”, ca si „daca”, sunt presupuneri, „nascociri ale imaginatiei'. Ele au una si aceeasi origine: „situatiile propuse” sunt totuna cu „daca” si „daca' inseamna „situatii propuse'. ***Una e o presupunere („daca”), iar cealalta e completarea ei („situatii propuse”).*** *„Daca” e intotdeauna inceputul creatiei, „situatiile propuse” o dezvolta. Nu poate exista una fara cealalta si nu pot capata decat impreuna puterea necesara imboldului. Totusi, functia lor e putin diferita: „****daca****” da un branci imaginatiei atipite iar „****situatiile propuse****' fac ca insusi „daca' sa fie motivat. Ele ajuta, atat impreuna cat si separat, la crearea miscarii interioare.*

- Si ce e „adevarul pasiunilor”? s-a interesat Viuntov.

- ***Adevarul pasiunilor inseamna tocmai adevarul pasiunilor*** - *pasiunea autentica, vie, omeneasca, sentimentele, trairea artistului insusi*.

- Si ce inseamna „verosimilul sentimentului”? nu se lasa Viuntov.

- El nu consta in cele mai autentice pasiuni, simtiri si trairi, ci, cum sa va spun, in presimtirea lor, intr-o stare apropiata, inrudita cu ele, care seamana cu adevarul si e, deci, verosimila. E redarea pasiunii, dar nu directa, nemijlocita, subconstienta, ci, ca sa spun asa, sub influenta interioara a sentimentului.

In ceea ce priveste intreaga maxima a lui Puskin, o veti intelege mai usor daca veti schimba locul cuvintelor in fraza si veti spune asa:

„***IN SITUATIILE PROPUSE STA ADEVARUL PASIUNILOR***'. Sau, cu alte cuvinte: ***creati intai „situatii propuse”, credeti sincer in ele si atunci „adevarul pasiunilor” se va naste de la sine***.

- In „situatii propuse” se stradui sa inteleaga Viuntov.

Arkadie Nikolaevici s-a grabit sa-l ajute:

- *In fata dumitale se va contura practic, aproximativ un program ca acesta: inainte de orice,* ***dumneata va trebui sa-ti inchipui toate „situatiile propuse” luate din piesa insasi, din punerea in scena a regizorului, din nazuintele dumitale artistice***. *Tot acest material iti va crea o imagine generala despre viata personajului reprezentat in conditiile lui inconjuratoare* ***Trebuie sa crezi foarte sincer in posibilitatea unei astfel de vieti in realitate. Trebuie sa te obisnuiesti atat de mult cu ea, incat sa te inrudesti cu aceasta viata straina***. *Daca toate astea vor izbuti, atunci inauntrul dumitale se va crea de la sine adevarul pasiunilor insusi sau verosimilul sentimentului.*

- Am vrea o metoda practica mai concreta, am staruit eu.

- ***Luati-l pe iubitul vostru „daca” si puneti-l in fata fiecarei „situatii propuse”, alese de voi***. Spuneti-va asa: daca cel care s-a napustit in odaie ar fi fost un nebun, daca elevii ar fi fost la sarbatorirea noii locuinte a Maloletkovei, daca usa ar fi fost stricata si nu s-ar fi incuiat, daca ar fi trebui s-o baricadam - si asa mai departe - atunci ce-as fi facut, cum as fi procedat?

Intrebarea asta va trezi deodata in voi activitatea. ***Raspundeti-i cu o actiune si spuneti-i: „Iata ce-as fi facut!” Si faceti ceea ce ati dori, ceea ce va va atrage faira sa mai stati pe ginduiri in momentul actiunii***.

Atunci veti simti inauntrul vostru - subconstient sau constient - ceea ce Puskin numeste „adevarul pasiunilor” sau, cel putin, „verosimilul sentimentului”.***Secretul acestui proces consta in faptul de a nu-ti forta de fel sentimentul, de a-i lasa libertatea sa puna stapanire pe tine,*** *de a nu te gandi la „adevarul pasiunilor”, pentru ca aceste pasiuni nu depind de tine, ci vin de la sine*. ***Ele nu se supun nici poruncii, nici constrangerii.***

Toata atentia artistului sa fie indreptata asupra „situatiilor propuse". Incepeti sa le traiti sincer si atunci „adevarul pasiunilor" se va crea de la sine inauntrul vostru.

Dupa ce Arkadie Nikolaevici ne-a explicat cum din diferite „situatii propuse" si din „daca" al autorului, actorului, regizorului, pictorului scenograf, electricianului si al celorlalti creatori ai spectacolului se formeaza atmosfera de pe scena, asemanatoare cu viata adevarata, Govorkov s-a revoltat si „a luat apararea" actorului.

- Va rog sa ma iertati - a protestat el - dair in cazul acesta ce-i ramane actorului, daca totul e creat de altii? Numai nimicurile?

- Cum nimicurile? s-a repezit la el Tortov. Pentru dumneata inseamna un nimic sa crezi intr-o nascocire straina si s-o traiesti sincer? Dar stii ca o asemenea creatie pe o tema straina e adesea mai grea decat crearea unei nascociri proprii? Noi cunoastem cazuri in care piesa proasta a unui poet a capatat un renume mondial multumita faptului ca a fost creata din nou de catre un mare artist. Stim ca Shakespeare a creat folosind lucrari in proza, straine. Si noi cream din nou operele dramaturgilor, noi descoperim in ele ceea ce e ascuns indaratul cuvintelor.

Noi introducem intr-un text strain subtextul nostru, stabilim raporturile noastre fata de oameni si fata de conditiile vietii lor, trecem prin noi intregul material capatat de la autor si regizor, il prelucram in noi, il insufletim si il completam cu imaginatia noastra. Ne inrudim cu el, ni-l insusim psihic si fizic, trezim in noi „adevarul pasiunilor'; producem ca rezultat final al creatiei noastre o actiune rodnica, autentica, strans legata de ideile ascunse ale piesei; cream chipuri vii tipice, cu pasiunile si sentimentele personajului reprezentat. Si toata aceasta munca uriasa e un „nimic"? Nu, e o mare creatie si o arta adevarata! a incheiat Arkadie Nikolaevici.

…anul 19..

Intrand in clasa, Arkadie Nikolaevici ne-a anuntat programul lectiei de azi. El ne-a spus :

- Dupa „daca" si „situatiile propuse", voi vorbi azi despre ***actiunea scenica interioara si exterioara***. Intelegeti oare ce importanta are aceasta actiune pentru arta noastra, care ea insasi, prin natura ei, e bazata pe activitate?

Activitatea aceasta se manifesta pe scena prin actiune, iar in actiune se transmite sufletul rolului, trairea artistului si lumea interioara a piesei. Noi judecam oamenii reprezentati in piesa si intelegem cine sunt ei, dupa actiuni, dupa fapte.

Iata ce ne da actiunea si ce asteapta spectatorul de la ea.

Si ce capata spectatorul de la noi, in marea majoritate a cazurilor? Inainte de orice - ***o mare invalmaseala, o abundenta de gesturi nestapanite, de miscari nervoase, mecanice!*** *Suntem mult mai darnici cu ele in teatru decat in viata reala*.

Dar toate aceste actiuni actoricesti sunt cu totul altele decat cele omenesti in viata adevarata. Am sa va arat diferenta printr-un exemplu: cand omul vrea sa-si desluseasca

gimdurile si sentimentele cele mai ascunse si intime (in genul monologului „A fi sau a nu fi' din Hamlet), el se izoleaza, patrunde adanc inauntrul sau si se straduieste cu mintea sa scoata la iveala si sa exprime in cuvinte ceea ce gandeste si simte.

Pe scena insa actorii actioneaza altfel. *In momentele intime ale vietii, ei ies in plina avanscena, se adreseaza spectatorilor si isi declama cu glas tare, sonor, cu patos suferintele lor inexistente*.

- Ce inseamna „isi declama suferintele inexistente"?

Inseamna ca ei fac ce faceti si voi cand vreti sa umpleti goliciunea sufleteasca, launtrica, a jocului vostru cu un joc actoricesc superficial, exterior, de efect. ***Rolul pe care nu-l simti launtric e mai convenabil sa-l prezinti spectatorului prin mijlocirea efectelor exterioare, in ropotul aplauzelor***. *Dar ma indoiesc ca un artist serios va dori o sala zgomotoasa in momentul in care el reda cele mai scumpe ginduiri, sentimente si esenta sufleteasca ascunsa a rolului*. In ele doar sunt tainuite sentimentele personale ale artistului, analoage cu cele ale rolului. Vrei sa le redai in mijlocul unei linisti patrunzatoare, intr-o mare intimitate, nu in zgomotul meschin al aplauzelor. Daca insa artistul le sacrifica si nu se teme sa banalizeze momentul solemn, atunci asta demonstreaza ca vorbele rolului pe care le rosteste sunt goale pentru el, ca n-a strecurat in ele nimic scump, de la el. ***Nu poate sa existe o atitudine inaltatoare fata de niste cuvinte goale***. *Cuvintele sunt necesare atunci numai ca niste sunete, cu care se poate arata glasul, dictiunea, tehnica vorbirii, temperamentul animalic actoricesc. In ceea ce priveste insa ideile si sentimentele pentru care s-a scris piesa, cand e vorba de un asemenea joc, ele pot fi redate numai „in general" trist, „in general" vesel, „in general" tragic, deznadajduit etc. O astfel de redare e moarta, formala, mestesugareasca.*

In domeniul actiunii exterioare, in vorbire, se intampla acelasi lucru ca in actiunea interioara. Cand actorului personal, ca om, nu-i trebuie ceea ce face, cand rolul si arta nu se daruiesc ideii careia ii slujesc, atunci actiunile sunt goale, netraite si, de fapt, nici n-au ce reda. Atunci nu mai ramane altceva de facut decat de a actiona „in general". Cand actorul sufera ca sa sufere, cand iubeste ca sa iubeasca, cand e gelos sau isi cere iertare ca sa fie gelos si sa-si ceara iertare, *cand totul se face pentru ca asa e scris in piesa si nu pentru ca asa e trait in suflet si asa sa creat viata rolului pe scena, atunci actorul n-are ce sa exteriorizeze si in acest caz jocul „in general" e pentru el singura scapare*.

Ce cuvant ingrozitor e „in general"!

Cata neglijenta, confuzie, superficialitate si dezordine e in el!

Vreti sa mancati ceva „in general"? Sa vorbim, sa citim „in general"? Sa petrecem „in general"? Ce plictiseala, ce lipsa de continut in propunerile acestea!

Cind jocul artistului e apreciat prin expresia „cutare actor nu l-a jucat prost, in general, pe Hamlet", aprecierea e jignitoare pentru interpret.

Jucati-mi iubirea, gelozia, ura „in general"!

Ce inseamna asta? Sa joci o farama din aceste pasiuni si din elementele lor componente? Ori, iata ca actorii care joaca „in general” ne ofera pe scena faramituri de pasiuni, sentimente, faramituri din logica actiunilor si a personajelor. ***Mai amuzant decat orice e faptul ca ei se framanta sincer si simt puternic jocul lor „in general”***. *N-o sa-i convingeti ca in acest joc nu exista nici pasiune, nici traire, nici idei, ci numai cate o farama din ele. Acesti actori asuda, se framanta, sunt captivati de joc, cu toate ca nu pricep ce-i framanta si ce-i captiveaza. Asta e „emotia actoriceasca”, isteria stridenta despre care v-am vorbit. Asta e emotia „in general'.*

ARTA ADEVARATA SI JOCUL „IN GENERAL” SUNT INCOMPATIBILE. Una o exclude pe cealalta. Artei ii place ordinea si armonia, iar artistului „in general”, dezordinea si haosul.

Cum ne ferim de dusmanul nostru de moarte - jocul „in general”?

Lupta impotriva lui consta in introducerea in ravasitul joc „in general” tocmai a ceea ce ii e neprielnic, a ceea ce il nimiceste.

„In general” inseamna superficialitate si nechibzuinta. **De aceea introduceti in jocul vostru cat mai multa munca dupa un plan si o atitudine serioasa fata de ceea ce se face pe scena.** Asta va inlatura superficialitatea si nechibzuinta.

„In general” inseamna haos si lipsa de sens. ***Introduceti in rol logica si consecventa,*** ele vor inlatura cusururile lui „in general”.

„In general” inseamna sa incepi tot si sa nu ispravesti nimic. ***Introduceti finisajul in jocul vostru.***

Noi vom face toate astea de-a lungul intregului curs al sistemului, in procesul studierii lui, pentru ca drept rezultat final sa elaboram pe scena, o data pentru totdeauna, in loc de actiuni „in general' o actiune omeneasca autentica, rodnica, conforma unui scop. Numai pe ea o recunosc in arta, numai pe ea o sustin si numai dupa ea lucrez.

De ce sunt impotriva lui „in general”? Uite de ce.

Oare in lumea intreaga se joaca zilnic multe spectacole pe linia esentei interioare, asa cum o cere arta adevarata? Da - zeci de spectacole.

Oare in lumea intreaga se joaca zilnic multe spectacole nu dupa esenta, ci dupa principiul „in general”? Da - zeci de mii. *De aceea sa nu va mirati daca am sa va spun ca sute de mii de actori gresesc zilnic in sinea lor, isi elaboreaza sistematic deprinderi scenice nejuste si daunatoare*. Lucrul e cu atat mai grav cu cat, pe de o parte, teatrul insusi si conditiile lui de creatie il trag pe actor inspre aceste deprinderi primejdioase, iar, pe de alta parte, insusi actorul, mergand pe linia minimei rezistente, se foloseste bucuros de mestesugarescul „in general”.

In chipul acesta, treptat, ignorarea sistematica a acestor adevaruri duce arta actorului la pieire, adica la nimicirea fondului de creatie in folosul unei forme de joc proaste, exterioare, „in general”.

Dupa cum vedeti, avem de luptat cu intreaga lume, cu conditiile jocului fata de public, cu metodele de pregatire afe actorului si, mai ales, cu falsele conceptii, gata stabilite, despre actiunea scenica.

Ca sa invingem toate greutatile care ne stau in fata, trebuie, inainte de toate, sa avem indrazneala de a recunoaste ca din foarte multe pricini, ***atunci cand iesim pe scena, in fata spectatorilor, in conditiile de creatie in public, noi pierdem complet senzatia vietii reale. Uitam tot****. Si cum umblam in viata, si cum stam jos, cum mancam, cum bem, dormim, discutam, privim, ascultam, intr-un cuvant, cum actionam interior si exterior in viata.* ***Noi trebuie sa invatam toate astea dim nou pe scena, asa cum invata un copil sa umble, sa vorbeasca, sa priveasca si sa asculte.***

In timpul studiilor noastre,1a scoala va trebui sa va amintesc des concluzia asta insemnata si neasteptata. Deocamdata sa ne dam osteneala sa intelegem cum sa invatam sa actionam pe scena nu actoriceste „in general", ci omeneste, simplu, firesc, just, organic, liber, cum o cere nu conventionalul teatrului, ci legile naturii organice, vii.

- Intr-un cuvant, sa invatam cum sa izgonim, ca sa spun asa, teatrul din teatru, adauga Govorkov.

- Intocmai, cum sa izgonim teatrul (cu **„t"** mic) din Teatru (cu **„T"** mare). Nu poti sa faci fata unei asemenea sarcini dintr-o data si pana la capat, ci treptat, de-a lungul procesului cresterii artistice si al elaborarii psihotehnicii. Deocamdata, Vania, am sa te rog - se intoarse Arkadie Nikolaevici catre Rahmanov - sa urmaresti cu perseverenta ca ***elevii sa actioneze intotdeauna pe scena autentic, rodnic si conform unui scop si sa nu se prefaca niciodata ca actioneaza***. De aceea sa-i opresti numaidecat cand vei observa ca ei tind spre joc si, mai ales, spre afectare. Cand clasa ta va il pusa la punct (si sunt nerabdator ca asta sa se faca cat mai repede), sa elaborezi exercitii speciale, care sa-i oblige sa actioneze neaparat pe scena. Fa cat mai des aceste exercitii, din zi in zi mai lungi, ca sa-i deprinzi treptat, metodic, cu actiunea autentica, rodnica si conforma unui scop, pe scena. *Lasa ca in inchipuirea lor activitatea omeneasca sa se contopeasca cu starea pe care o incerca pe scena in prezenta spectatorilor, in cadrul creatiei pentru public sau la lectie*. Cand ii vei obisnui, zi de zi, sa fie activi omeneste pe scena, ai sa-i deprinzi cu obiceiul bun de a fi oameni normali, nu niste manechine in arta.

- Ce fel de exercitii? Anume ce exercitii?

- Conditiile lectiilor sa fie mai serioase, mai severe, pentru intarirea disciplinei la cei care joaca, intocmai ca la spectacol. Asta stii s-o faci.

- Am inteles, a acceptat Rahmanov.

- Cheama cate unul pe scena si da-i o tema oarecare.

- Care?

- De pilda, sa se uite in ziar si sa povesteasca ce scrie acolo.

- Asta cere prea mult timp pentru lectiile cu multi elevi! Trebuie sa-i examinez pe toti.

- Dar nu e vorba sa cunoastem cuprinsul intregului ziar. Important e sa obtii o actiune autentica, rodnica, conforma unui scop. Cand vei vedea ca ea s-a creat, ca elevul e patruns de tema lui, ca atmosfera unei lectii publice nu-l stinghereste, cheama alt elev si trimite-l pe celalalt undeva, in fundul scenei. *Lasa-l sa exerseze acolo si sa se deprinda a actiona pe scena omeneste, ca in viata.* ***Ca sa-si elaboreze si sa-si inradacineze aceasta deprindere pentru totdeauna ii trebuie mult timp, o cantitate „X" de timp trait pe scena cu actiuni autentice, rodnice, conforme unui scop***. Tu ai sa-i ajuti sa utilizeze aceasta cantitate „X" de timp.

In incheiere, Arkadie Nikolaevici ne-a explicat:

- ***„Daca"*** si ***„situatiile propuse"***, ***„actiunea interioara"*** si ***„actiunea exterioara"*** *sunt factori foarte importanti in munca noastra. Si nu sunt numai ei. Mai avem nevoie de inca multe aptitudini creatoare speciale, artistice, de insusiri (imaginatie, atentie, simtul adevarului, teme, date scenice etc, etc).*

Deocamdata, ca sa ne exprimam mai pe scurt si mai coirnod, sa convenim sa le numim pe toate cu un singur cuvant: ***elemente***.

- Elementele cui? a intrebat cineva.

- Deocamdata n-am sa raspund la intrebarea asta. Ea se va lamuri de la sine la timpul sau. Arta de a dirija aceste elemente si in primul rand pe „daca", „situatiile propuse" si actiunile interioare si exterioare, priceperea de a le imbina una cu alta, de a le substitui, de a le uni, cere multa practica si experienta, deci si timp. Sa fim rabdatori si sa ne concentram deocamdata toata atentia asupra studierii si elaborarii fiecarui element. Acesta este marele, principalul scop al cursului din acest an.

IV - IMAGINATIA

Astazi, pentru ca Tortov nu s-a simtit bine, lectia a fost fixata acasa la el. Arkadie Nikolaevici ne-a instalat comod in biroul lui.

- Stiti acum - ne-a spus el - ca munca noastra scenica incepe de la introducerea in piesa si in rol a magicului „daca'. El reprezinta puntea de trecere a artistului de la realitatea de toate zilele pe planul imaginatiei. Piesa, rolul, sunt nascocite de autor; ele sunt o intreaga serie de alti „daca' magici si de „situatii propuse', gandite de el. ***„A fost' cel adevarat, adica realitatea in sine, nu au loc pe scena. Realitatea in sine nu e arta***. Arta, prin insasi natura ei, are nevoie de nascocirea artistica, adica de ceea ce este, in primul rand, opera autorului. ***Sarcina artistului si a creatiei lui tehnice e sa transforme nascocirile din piesa intr-o viata scenica, artistica***. *Imaginatia noastra joaca un rol urias in acest proces.* De aceea se cuvine sa ne oprim mai mult asupra ei si sa analizam functia ei in creatie.

Tortov ne arata diferite schite de decoruri, atarnate pe pereti.

- Toate tablourile astea sunt zugravite de un pictor tanar, care a murit si pe care il iubeam. Era un om foarte ciudat: facea schite pentru piese care nu fusesera inca scrise. Uite, bunaoara, o schita pentru ultimul act al unei piese inexistente a lui Cehov, pe care Anton Pavlovici a gandit-o cu putin inainte de a muri: o expeditie prinsa intre ghetari, intr-o regiune infioratoare si aspra din nord. Un vapor mare strans intre sloiuri de gheata. Cosurile afumate pun o pata neagra, sinistra pe fondul alb. E un ger de crapa pietrele. Un vant inghetat ridica vartejuri de zapada, care, inaltandu-se in vazduh, capata contururile unor femei in giulgiuri. Si tot aici, uite, siluetele sotului si a amantului sotiei lui, stranse una langa alta. S-au retras amandoi din societate si au pornit intr-o expeditie ca sa-si uite drama sufleteasca.

Cine ar crede ca schita aceasta e pictata de un om care n-a cala-torit niciodata mai departe de imprejurimile Moscovei! El a creat peisajul polar folosindu-se de observatiile lui asupra naturii, iarna, din ceea ce stia din povestiri, din descrieri literare, din carti stiintifice si din fotografii. Tabloul a fost creat din tot acest material cules. In munca asta rolul principal a fost indeplinit da imaginatie.

Tortov ne duse in fata altui perete pe care atarnau o serie de peisaje. De fapt, ne aflam in fata unor desene in care se repeta unul si acelasi motiv: un loc de vilegiatura, cu modificari variate, introduse de imaginatia pictorului. Unul si acelasi sir de casute frumoase si o padurice de brazi in diverse anotimpuri, ziua sau noaptea, sub arsita soarelui, sub furtuna. Mai departe, acelasi peisaj, cu paduricea taiata si in locul ei iazuri si plantatii de copaci de felurite soiuri, saditi anume. Pictorului ii placuse sa trateze natura si viata oamenilor dupa bunul lui plac. In schitele lui, construia si darama case, orase, schimba planurile lacului, muta muntii.

- Ia uitati-va cat e de frumos! Kremlinul din Moscova pe malul marii! a exclamat cineva.

- Toate astea au fost create de imaginatia pictorului.

- Iata si niste schite pentru piese inexistente din „viata interplanetara”, spuse Tortov, conducandu-ne spre o alta serie de desene si acuarele. Uite, aici e zugravita o statiune pentru niste aparate care fac o legatura de comunicatie intre planete. Uitati-va: o cusca uriasa, de metal, cu balcoane mari si siluetele unor fiinte frumoase si ciudate. Asta e o gara. Atarna in spatiu. Prin ferestrele ei se vad oameni, calatorii de pe pamant. In spatiile nemarginite se vad siruri de alte asemenea gari, mergand in sus si in jos: ele sunt mentinute in echilibru datorita atractiei reciproce a unor magnete uriase. La orizont se vad cativa sori si cateva luni. Lumina lor creeaza efecte fantastice, nemaivazute pe pamant. Ca sa pictezi un asemenea tablou nu e destul sa ai o simpla imaginatie, ci si o fantezie puternica.

- Ce deosebire e intre ele? a intrebat cineva.

- ***Imaginatia creeaza lucruri care pot exista, care se intampla, pe care le cunoastem, iar fantezia, lucruri care nu exista, pe care nu le cunoastem in realitate, care n-au fost si nu vor fi niciodata***. *Dar poate ca vor fi! Cum poti s-o stii? Cand fantezia populara a creat covorul zburator din poveste, cui i-ar fi trecut prin cap ca oamenii vor pluti in aer cu aeroplanele?* ***Fantezia stie tot si poate tot.*** Fantezia ii este necesara pictorului ca si imaginatia.

- Dar actorului? a intrebat Sustov.

- Pentru ce crezi dumneata ca ar avea nevoie actorul de imaginatie? 1-a intrebat si Arkadie Nikolaevici la randul lui.

- Cum pentru ce? Ca sa-l creeze pe magicul „daca” si „situatiile propuse”, i-a raspuns Sustov.

- Ele au fost create de autor si iara noi. Piesa lui e o nascocire.

Sustov tacu.

- Oare dramaturgul le da actorilor tot ce au ei nevoie sa stie despre piesa? a intrebat Tortov. *E oare cu putinta sa dezvalui in intregime, pe o suta de pagini, viata tuturor personajelor? Sau multe lucruri raman spuse numai in parte? De pilda, vorbeste autorul totdeauna si destul de amanuntit despre ceea ce a fost pana sa inceapa piesa? Vorbeste el destul despre ceea ce va ii dupa finalul ei, ceea ce se petrece in culise, de unde vine personajul, unde se duce el?* Dramaturgul e zgarcit cu soiul asta de comentarii. In textul lui e indicat atat: „Aceeasi si Petrov” sau „Petrov iese”. ***Noi insa nu putem intra si iesi dintr-un loc necunoscut fara sa ne gandim la scopul acestor deplasari***. Nu poti sa crezi intr-o astfel de actiune „in general”. Mai cunoastem si alte indicatii ale dramaturgului: „se ridica”, „umbla enervat”, „ride”, „moare”. Ni se dau caracteristice laconice despre rol, ca: „Un tanar placut la infatisare. Fumeaza mult”.

E oare asta destul ca sa creezi un intreg personaj exterior, manierele, mersul, obiceiurile lui? Dar textul si cuvintele rolului? Trebuie oare sa le inveti numai si sa le spui pe de rost?

Dar toate indicatiile poetului, dar exigentele regizorului, punerea Iul in scena si toata montarea? E oare destul sa le tii minte si pe urma sa le indeplinesti formal pe scena?

Zugravesc oare toate acestea caracterul personajului, determina toate nuantele gandurilor, sentimentelor, impulsiilor si comportarilor lui?

Nu, toate astea trebuie sa fie completate, adancite de actor. Numai atunci tot ceea ce ne-a fost dat de poet si de ceilalti creatori ai spectacolului va prinde viata si va misca toate cutele sufletului artistului care creeaza pe scena si pe ale celui care priveste din sala. Numai atunci artistul insusi va putea sa traiasca din plin viata interioara a personajului imaginat si sa actioneze asa cum ii cere autorul, regizorul si sentimentul nostru personal, viu.

In toata munca asta, cel mai apropiat ajutor al nostru e imaginatia, cu magicul ei „daca” si cu „situatiile propuse”. Ea nu numai ca completeaza ceea ce n-a spus in intregime autorul, regizorul si ceilalti, dar si insufleteste munca tuturor celor care au contribuit la realizarea spectacolului in general, a caror creatie ajunge la spectatori prin succesul actorilor, inainte de orice.

Acum intelegeti cat de insemnat e pentru actor sa aiba o imaginatie puternica si vie: ea ii este necesara in fiecare clipa a muncii lui artistice si a vietii pe scena, atat in studierea cat si in interpretarea rolului.

In procesul de creatie, imaginatia e inaintasa care il duce dupa sine chiar pe artist.

Lectia fu intrerupta de vizita neasteptata a cunoscutului tragedian U care era acum in turneu la Moscova. Celebrul actor isi povestea succesele si Arkadie Nikolaevici ne traducea in limba rusa ce-i povestea el.

Dupa ce interesantul oaspete a plecat si Tortov, care il conducea, s-a intors, el ne-a spus zambind :

- Tragedianul exagereaza, dar, dupa cum vedeti, e un om patimas si crede sincer in ce imagineaza. *Noi, artistii, suntem atat de deprinsi sa completam faptele de pe scena cu amanunte din propria noastra imaginatie incat trecem aceasta deprindere din scena in viata. Aici, fireste, e de prisos, dar in teatru e necesara*.

Credeti ca e usor sa imaginati in asa chip incat sa fiti ascultati cu respiratia oprita? Si aceasta e o creatie, care ia fiinta prin magicul „daca”, prin „situatiile propuse” si printr-o imaginatie bine dezvoltata.

Fireste ca nu poti spune ca geniile mint. Oamenii acestia privesc realitatea cu alti ochi decat noi. Ei vad viata altfel decat noi, muritorii de rand. Pot fi ei invinovatiti pentru ca imaginatia lor le pune in fata ochilor lentile de culoare ba roz, ba albastra, ba cenusie, ba neagra? Si ar fi oare mai bine pentru arta daca acesti oameni ar scoate ochelarii si ar incepe sa se uite si la realitate, si la creatia artistica cu ochii liberi, treji si sa vada numai ceea ce da viata de toate zilele?

Va marturisesc ca si eu mint adesea, atunci cand sunt silit - ca actor sau ca regizor - sa am de-a face cu un rol sau cu o piesa care nu ma atrage destul. In asemenea cazuri ma simt istovit si puterile mele creatoare se paralizeaza. E nevoie de o biciuire. Atunci incep sa asigur pe toata lumea ca sunt pasionat de munca, de noua piesa si s-o laud. ***Pentru asta trebuie sa nascocesc ceea ce nu se afla in ea.*** *Nevoia asta da ghes imaginatiei*. Nu m-as apuca sa fac asta daca as fi singur, dar in fata altora, vrand-nevrand, trebuie sa-ti justifici minciuna cat mai bine si sa exagerezi. *Dupa aceea, te folosesti de propriile tale nascociri ca material pentru rol, pentru punerea in scena si le introduci in piesa.*

- Daca imaginatia joaca un rol atat de insemnat pentru artisti, atunci ce sa faca cei carora le lipseste? a intrebat sfios Sustov.

- ***Trebuie s-o dezvolte sau sa plece din teatru.*** *Altfel veti incapea pe mainile regizorilor, care vor inlocui imaginatia care va lipseste cu a lor. Asta ar insemna pentru voi sa renuntati la creatia personala, sa deveniti niste pioni de sah pe scena. Nu e oare mai bine sa-ti dezvolti propria ta imaginatie?*

- Trebuie sa fie foarte greu! am oftat eu.

- Depinde de felul imaginatiei. Exista ***o imaginatie cu initiativa***, care lucreaza de sine statator. Ea are sa se dezvolte fara eforturi deosebite si are sa lucreze staruitor, neobosita, in realitate si in vis. Exista ***o imaginatie lipsita de initiativa***, care, in schimb, prinde usor ceea ce i se sugereaza si

dupa aceea continua sa dezvolte, in mod independent, cele ce i s-au sugerat. Cu o asemenea imaginatie e, comparativ, usor sa ai de-a face. Daca insa imaginatia prinde, dar nu dezvolta ceea ce i s-a sugerat, atunci munca devine mai grea. Exista insa oameni care nici nu creeaza, nici nu prind ceea ce li se da. Daca actorul ramane din cele aratate numai cu partea formala, exterioara, e un semn ca e lipsit de imaginatie, fara de care cineva nu poate fi artist

*

Cu initiativa sau fara initiativa?

Prinde si dezvolta sau nu prinde?

Iata intrebari care nu-mi dau pace.

Ieri, dupa ceaiul de seara, cand s-a statornicit linistea in casa, m-am inchis in odaia mea, m-am asezat cat am putut mai in largul meu pe divan, m-am cufundat intre perne, am inchis ochii si, cu toata oboseala, am inceput sa visez. Dar, chiar din prima clipa, atentia mi-a fost furata de niste cercuri de lumina, niste reflexe de diferite culori, care apareau si lunecau in fata ochilor mei inchisi.

Am stins lampa, presupunand ca ea pricinuieste aceste fenomene.

- La ce sa visez? cautam eu. Imaginatia insa nu atipea. Ea imi zugravea varfurile unei paduri de brazi, care se clatinau ritmic si leganat, in bataia unui vant incetisor. Era placut. Mi s-a parut ca simt si mirosul aerului proaspat.

De undeva in tacere a strabatut tic-tac-ul ceasornicului. Am atipit…

- E limpede! am hotarat eu cand m-am trezit. Nu poti visa fara initiativa. Hai sa zbor cu avionul! Peste varfurile padurii. Uite ca zbor deasupra campurilor, a raurilor, a oraselor, a satelor peste varfurile copacilor Ele se leagana usor Miroase a aer proaspat a brazi Ceasornicul face tic-tac…

Cine sforaie? Nu cumva chiar eu? Am adormit? De mult oare? In sufragerie se matura se muta mobila din loc Prin perdele se strecoara lumina diminetii.

Ceasornicul a batut ora opt I-ni-ti-a-ti-vaaa!

…anul 19..

Am fost atat de tulburat din pricina neizbanzii de a visa acasa incat nu m-am putut stapani si i-am povestit tot lui Arkatlie Nikolaevici, azi, la lectia care avea loc in salonul Maloletkovei.

- Experienta dumitale n-a izbutit, pentru ca ai facut o serie intreaga de greseli, mi-a raspuns el la cele comunicate. ***Prima greseala a fost aceea ca ti-ai fortat imaginatia in loc s-o atragi! A doua, ca ai visat „fara carma si fara vasle', la voia intamplarii.*** Asa cum nu se poate actiona numai ca sa faci ceva (*a actiona de dragul actiunii*), tot asa nu se poate visa de dragul visarii

insasi. In truda imaginatiei dumitale n-a existat un sens, o tema interesanta, necesara creatiei. ***A treia greseala a fost ca visarea dumitale n-a fost activa.*** Ori, activitatea vietii imaginate are o importanta exceptionala pentru actor. ***Imaginatia actorului trebuie sa urneasca intai actiunea interioara, apoi pe cea exterioara.***

- Eu am actionat, de vreme ce zburam, in gand, cu o iuteala grozava deasupra padurii.

- Dar cand stai culcat intr-un tren rapid, care alearga si el cu o iuteala grozava, dumneata actionezi? m-a intrebat Tortov. Lucreaza locomotiva, fochistul, dar calatorul e pasiv. *Ar fi cu totul altceva daca, in timp ce merge trenul, dumneata ai avea o discutie aprinsa, daca te-ai certa sau daca ai scrie, de pilda, un raport; atunci s-ar putea vorbi despre munca si actiune*. Tot asa e si cu zborul dumitale cu avionul. Pilotul a lucrat, timp ce dumneata ai fost inactiv. *Uite, daca ai fi condus singur masina sau daca ai fi fotografiat localitatile, atunci s-ar fi putut vorbi despre activitate.* **Noi avem nevoie de imaginatie activa, nu pasiva.**

- Cum sa provocam aceasta activitate? l-a iscodit Sustov.

- Am sa va descriu jocul preferat al nepoatei mele, care are 6 ani. *Jocul se cheama „Ce-ar fi daca” si consta in urmatorul lucru: fetita ma intreaba: „Ce faci ?” Eu ii raspund: „Beau ceai”. „Dar daca n-ar fi ceai, ci ulei de ricina, cum l-ai bea atunci?” Trebuie sa-mi aduc aminte gustul doctoriei. Cand izbutesc si ma stramb, copilul umple intreaga incapere cu hohote de ras. Apoi imi pune o noua intrebare: „Pe ce sezi?” „Pe scaun”, raspun eu. „Dar daca ai sedea pe o plita incinsa, ce-ai face?” Trebuie sa ma asez in gand pe o plita incinsa si sa ma apar de arsuri cu eforturi nemaipomenite. Cand izbutesc, fetitii i se face mila de mine. Da din manute si tipa : „Nu vreau sa ma mai joc!” si, daca eu continuu, jocul se ispraveste cu lacrimi. Uite, scorneste si dumneata un asemenea joc, care sa provoace actiuni vii.*

- Mi se pare asta o metoda primitiva si grosolana, am observat eu. As vrea sa gasesc una mai subtila.

- Nu te grabi. Ai sa ai tot timpul! *Deocamdata multumeste-te cu visurile cele mai simple si mai elementare. Nu te grabi sa te inalti prea sus, traieste cu noi, aici, pe pamant, intre cele ce te inconjoara in realitate. Lasa ca mobilele astea, obiectele pe care le simti si le vezi sa ia parte la munca dumitale*. Iata, de pilda, exercitiul cu nebunul. Am introdus in el un element de imaginatie in viata reala care ne inconjura atunci, in adevar, odaia in care ne gaseam, mobila cu care am baricadat usa, intr-un cuvant toate lucrurile au ramas neatinse. A fost introdusa numai nascocirea despre un nebun care, de fapt, nu exista. Restul exercitiului insa se intemeia pe ceva real, nu plutea in aer.

Sa incercam sa facem o experienta asemanatoare. Acum ne aflam la lectie, in clasa. Asta e o realitate autentica. Sa ramana incaperea asa cum e aranjata: lectia, elevii si profesorul lor, in felul si in starea in care ne aflam acum. Eu ma transpun acum, cu ajutorul lui „daca”, pe un plan inexistent, intr-o viata inchipuita si pentru asta ***schimb numai timpul*** si spun; *„Acum nu e ora 3 dupa-masa, ci 3 noaptea'. Justificati cu imaginatia voastra rostul unei lectii atat de prelungite. Nu e greu. Admiteti ca maine aveti examene, mai sunt multe de facut si ca am ramas in teatru din pricina asta. De aici decurg alte situatii si griji noi: cei de acasa sunt nelinistiti, pentru ca,*

neavand telefon, n-am avut cum sa-i vestim ca mai avem de lucru. Unul dintre elevi a pierdut ocazia de a se duce la o petrecere la care a fost invitat, altul locuieste foarte departe de teatru si nu stie cum are sa ajunga acasa fara tramvai si asa mai departe. Nascocirea asta pe care o introducem mai da nastere si la alte ganduri, sentimente si stari sufletesti. Toate astea influenteaza asupra starii generale, care va da tonul felului in care se vor petrece mai departe lucrurile. Aceasta e una dintre treptele pregatitoare pentru traire. Rezultatul acestor nascociri va fi crearea terenului situatiilor propuse pentru exercitiul care s-ar putea dezvolta si numi: „Lectia de noapte".

Sa incercam sa mai facem o experienta: sa introducem in realitate, adica in aceasta odaie, in lectia care are loc acum, un „daca" nou. Timpul sa ramana acelasi, adica ora 3 dupa-masa, ***dar sa schimbam anotimpul***, *sa nu mai fie iarna, nici ger de 15 grade, ci o primavara calda, cu un aer minunat. Vedeti, vi s-a schimbat dispozitia, ati inceput sa zambiti numai la gandul ca dupa lectie veti avea prilejul sa faceti o plimbare afara din oras.* ***Hotarati deci de ce anume va veti apuca, justificati toate astea cu nascociri si veti obtine un exercitiu nou pentru dezvoltarea imaginatiei voastre***.

Va mai dau inca un „daca": ramane acelasi timpul zilei, anul, odaia asta, scoala noastra, lectia, dar toate se muta din Moscova in Crimeea, adica ***locul actiunii se schimba***. Acolo unde e Dimitrovka, e marea, in care va veti scalda dupa lectie. *Se pune intrebarea cum de am nimerit in sud. Justificati-va cu situatii propuse, cu orice fel de nascociri ale imaginatiei. Poate ca am plecat in turneu in Crimeea si ne-am continuat acolo lectiile sistematice. Justificati diferitele momente ale acestei vieti inchipuite conform acelui „daca" introdus si va veti afla in fata unei noi serii de pretexte pentru a va exercita imaginatia*.

Introduc un nou „daca". Suntem cu toti, impreuna, ***intr-un nord indepartat, in anotimpul in care ziua tine 24 de ore***. *Cum sa justificam mutarea asta ? Hai sa spunem ca am ajuns acolo ca sa filmam. Asta ii cere actorului mult realism si o mare simplitate, pentru ca orice fals strica filmul. Nu va veti putea lipsi toti, fara exceptie, de un joc superficial si de aceea, ca regizor, eu trebuie sa am grija sa continuu cu voi lectiile. Daca acceptati, cu ajutorul lui „daca", aceste nascociri si credeti in ele, intrebati-va: „Ce-as face eu in conditiile date?"* Rezolvand problema, veti da chiar prin aceasta un imbold muncii imaginatiei.

Si acum, in acest exercitiu nou, sa nascocim toate „situatiile propuse". Sa lasam din viata reala care ne inconjoara in prezent numai odaia asta, transformata mult si ea de catre imaginatia noastra. *Sa presupunem ca noi toti suntem membrii unei expeditii stiintifice si pornim cu aeroplanul la un drum lung. In timpul zborului, deasupra unei paduri virgine, se intampla o catastrofa: motorul nu mai functioneaza si aeroplanul e silit sa coboare intr-o vale cuprinsa intre munti. Motorul trebuie reparat. Munca asta are sa tina expeditia mult timp pe loc. Bine ca mai avem rezerve de alimente. Ele totusi nu sunt prea bogate. Trebuie sa vanezi ca sa mai faci rost de hrana. Afara de asta, trebuie sa mai injghebi si un adapost oarecare, sa randuiesti un loc unde sa faci mancare, o aparare pentru cazul in care bastinasii sau fiarele salbatice ar navali peste noi. Asa arata, in gandul nostru, o viata plina de neliniste si primejdii.* ***Ea cere in fiecare moment actiuni necesare, conforme unui scop, propuse de imaginatia noastra in chip logic si consecvent. Trebuie sa crezi in necesitatea lor. Altfel, visurile isi pierd sensul si atractia.***

Totusi, creatia artistului nu consta numai in munca interioara a imaginatiei, ci si in intruchiparea visurilor lui creatoare. Prefaceti deci visul in realitate, jucati-ne un episod din viata membrilor expeditiei stiintifice.

- Unde? Aici? In salonul Maloletkovei, aranjat asa? nu ne dumeream noi.

- Dar unde altundeva ? Doar n-o sa ne comandam un decor special! Cu atat mai mult cu cat avem cu noi si pictorul nostru. El indeplineste intr-o clipa, gratuit, tot ce i se cere. Pe el nu-l costa nimic sa transforme intr-o secunda salonul, coridorul, sala in ce gasim noi de cuviinta. ***Acest pictor e propria noastra imaginatie.*** *Dati-i o porunca. Hotariti ce ati fi facut dupa aterizarea aeroplanului, daca aceasta incapere ar fi fost o vale intre munti, masa o lespede de piatra, lampa cu abajur o planta tropicala, candelabrul cu cristale o creanga cu roade, caminul o stanca singuratica*.

- Si coridorul ce-o sa fie ? s-a interesat Viuntov.

- O trecatoare.

- Aha, s-a bucurat tanarul expansiv. Si sufrageria?

- O pestera in care se pare ca au locuit niste oameni primitivi.

- Dar holul?

- E un podis deschis, cu orizontul larg si cu o vedere minunata. Uitati-va, peretii odaii au o culoare deschisa si dau iluzia aerului. Pe urma, aeroplanul isi va putea lua zborul de pe acest podis.

- Iar sala in care sta publicul? nu se mai satura Viuntov.

- O prapastie iara fund. De acolo, dinspre ea, ca si dinspre terasa de la mare, nu ne putem astepta la navalirea fiarelor si a bastinasilor. Paza trebuie pusa dincolo, langa usa coridorului, care e trecatoare inchipuita.

- Dar salonul ce reprezinta?

- El trebuie sa fie rezervat pentru repararea aeroplanului.

- Si unde e aeroplanul?

- Uite-l, arata Tortov spre divan. Pernele lui - scaunele pasagerilor, draperiile de de la fereastra - aripile. Deschideti-le mai larg. Masa e motorul. Inainte de orice, trebuie examinat motorul. Avariile lui sunt considerabile. In vremea asta, ceilalti membri ai expeditiei sa pregateasca conditiile de innoptare. Uite plapumile.

- Unde?

- Fetele de masa.

- Iata conservele si butoiasul cu vin. Arkadie Nikolaevici arata cartile groase care stateau pe etajera si un vas mare de flori. Cercetati cu atentie incaperea si veti gasi multe lucruri necesare pentru noua noastra viata.

Munca incepu sa clocoteasca si, curand, in salonul confortabil incepu viata aspra a expeditiei blocate in munti. Ne orientam in ea, ne acomodam.

Nu se poate spune ca noi credeam in aceasta transformare, dar pur si simplu nu observam ceea ce nu trebuia sa fie vazut. N-aveam cand sa observam. Eram prinsi de treaba. Neadevarul scornit era umbrit de adevarul sentimentului nostru, al actiunii fizice si al credintei in ele.

Dupa ce am jucat destul de izbutit instantaneul care ne fusese dat, Arkadie Nikolaevici ne-a spus:

- *In exercitiul acesta lumea imaginatiei a intrat si mai puternic in realitatea cea adevarata. Inchipuirea unei catastrofe intr-un loc muntos a fost inghesuiva intr-un salon. E unul dintre nenumaratele exemple ale felului cum poti, cu ajutorul imaginatiei, sa recladesti inauntrul tau o lume de lucruri*. Nu trebuie un loc indepartat, ci doar un spatiu, o viata creata de imaginatie.

Un proces asemanator are loc permanent la repetitiile noastre. In adevar, noi alcatuim din scaune vieneze tot ce poate nascoci imaginatia autorului si a regizorului: case, piete, corabii, paduri! ***Noi nu credem in autenticitatea faptului ca scaunele vieneze ar fi copaci sau stanci, dar credem in autenticitatea atitudinii noastre fata de obiectele substituite, ca si cum ele ar fi, in adevar, copaci sau stanci.***

…anul 19..

Lectia a inceput cu o mica introducere. Arkadie Nikolaevici ne-a spus:

- Pana acum, exercitiile noastre pentru dezvoltarea imaginatiei au fost legate, intr-o masura mai mare sau mai mica, ba de lumea lucrurilor care ne inconjoara (*odaia, caminul, usa*), ba de actiunile autentice de viata (*ca lectia noastra*). Acum voi muta exercitiul din lumea obiectelor inconjuratoare in domeniul imaginatiei. Vom actiona in el tot atat de viu, dar numai cu gandul. *Sa renuntam deci la locul de fata, la timp si sa trecem intr-o alta situatie bine cunoscuta de noi, in care sa actionam dupa indemnul imaginatiei*. Hotaraste unde ai vrea sa te duci cu gandul, mi s-a adresat mie Arkadie Nikolaevici. Unde si cand se va petrece actiunea ?

- In odaia mea, seara, am spus eu.

- Perfect, a incuviintat Arkadie Nikolaevici. Nu stiu ce nevoie simti dumneata, dar mie mi-ar fi necesar, ca sa ma simt in locuinta inchipuita, sa urc intai in gand scarile, sa sun la usa de intrare, intr-un cuvant sa savarsesc o serie de actiuni logice consecvente. Gandeste-te la clanta usii pe care trebuie s-o apesi. Adu-ti aminte cum se intoarce ea, cum se deschide usa, cum intri in odaie. Ce vezi in fata dumitale?

- Drept in fata mea dulapul, lavoarul.

- Dar la stanga?

- Divanul, masa.

- Incearca sa te plimbi prin odaie si sa traiesti in ea. De ce te-ai incruntat?

- Am gasit pe masa o scrisoare, mi-am adus aminte ca n-am raspuns inca la ea si mi s-a facut rusine.

- Bine! Se vede ca acum dumneata poti sa spui: „Eu sunt in odaia mea'.

- Ce inseamna acest „eu sunt"? au intrebat elevii.

- ***„Eu sunt"***, *in limbajul nostru, arata faptul ca m-am situat in centrul conditiilor nascocite, ca simt ca ma gasesc in mijlocul lor, ca exist in miezul vietii inchipuite, in lumea lucrurilor imaginate si incep sa actionez in propriul meu nume, pe riscul meu si cum imi porunceste constiinta.* Acum spune-mi ce vrei sa faci?

- Depinde de cat e ceasul.

- Logic. Sa convenim ca e unsprezece noaptea.

- E o ora cand se face liniste in casa, am observat eu.

- Ce vrei sa faci in linistea asta? ma imboldea Tortov.

- Sa ma conving de faptul ca nu sunt comic, ci tragedian.

- Pacat ca vrei sa-ti irosesti timpul fara folos. Si cum ai sa sa te convingi?

- Am sa joc singur, pentru mine, un rol tragic oarecare, imi dezvaluiam eu visele tainice.

- Care? Othello?

- O, nu. Nu mai pot sa lucrez la Othello in odaia mea. Acolo, fiecare ungher ma indeamna sa repet ceea ce am mai facut de multe ori inainte.

-Atunci ce-ai sa joci?

N-am raspuns, pentru ca nu eram nici eu hotarat in aceasta privinta.

- Ce faci acum?

- Cercetez odaia. Poate ca vreunul dintre obiecte are sa-mi sugereze o tema interesanta de creatie Uite, de pilda, mi-am adus aminte ca dupa dulap e un ungher intunecos. Adica nu e el atat de intunecos, dar pare asa in lumina serii. Acolo, in loc de cuier, atarna un carlig, care parca iti ofera serviciile daca vrei sa te spanzuri. Asa ca daca as vrea in adevar sa-mi pun capat vietii, ce as incepe sa fac acum?

- Ce anume?

- Fireste ca inainte de orice ar trebui sa gasesc o franghie sau o curea, de aceea caut prin lucrurile din rafturi, din sertare.

- Ai gasit?

- Da Dar uite, carligul e batut prea jos. Picioarele ajung la podea.

- Asta nu-i bine. Cauta-ti alt carlig.

- N-am altul.

- Daca-i asa, atunci nu-i mai bine sa ramai in viata?

- Nu stiu, m-am incurcat si mi-a secat imaginatia, am recunoscut.

- *Pentru ca insasi nascocirea dumitale e nelogica. In natura totul e consecvent si logic (afara de unele exceptii) si ceea ce scorneste imaginatia trebuie sa fie la fel.* ***Nu e de mirare faptul ca imaginatia dumitale, careia nu i-ai dat o premiza logica, a refuzat sa te duca la o concluzie prosteasca.***

De altfel, experienta facuta de dumneata acum cu dorinta de a te sinucide a dus la ceea ce era de asteptat de la ea: ti-a aratat limpede un nou fel de visare. *In aceasta munca, imaginatia artistului se rupe de lumea reala care il inconjura (in cazul de fata odaia aceasta) si se stramuta in lumea inchipuita (adica in locuinta dumitale). In aceasta situatie imaginata, totul ti-e cunoscut, de vreme ce materialul pentru visare a fost luat chiar din cel al vietii de toate zilele. Asta a usurat cautarile in memoria dumitale*. ***Dar ce faci cand ai de-a face, in timp ce visezi, cu o lume necunoscuta?*** Conditia aceasta creeaza un nou fel de activitate a imaginatiei.

Ca s-o pricepi, rupe-te din nou de realitatea care te inconjura, transporta-te cu gandul in alte conditii necunoscute, in prezent inexistente, dar care pot sa existe in viata reala. De pilda: nu cred ca cineva dintre cei prezenti sa fi intreprins vreo calatorie in jurul lumii. Dar asta e posibil atat in realitate cat si in imaginatie. Aceste visuri trebuie indeplinite nu „oricum", nu „in general", nu „aproximativ" (oricare dintre acestea sunt inadmisibile in arta), ci din toate amanuntele din care e alcatuita orice mare infaptuire.

Tn timpul calatoriei veti avea de-a face cu cele mai variate conditii, cu un nou fel de viata, cu obiceiurile tarilor si popoarelor straine. *E indoielnic ca veti gasi in memoria voastra intregul material necesar. De aceea va trebui sa-l cautati in carti, in tablouri, in fotografii si in alte surse*

care au sa va dea cunostintele necesare sau au sa reproduca impresiile altor oameni. Din aceste informatii va veti lamuri unde anume trebuie sa calatoriti cu gandul, in ce anotimpuri, in ce luni, unde va trebui, in gandul vostru, sa plutiti cu vaporul si unde, in ce orase va trebui sa va opriti. Acolo veti capata informatii privitoare la viata si obiceiurile unor tari si orase etc. ***Imaginatia sa creeze restul, adica ceea ce ne lipseste pentru crearea in gand a unei calatorii in jurul lumii***. *Toate aceste date importante vor face munca mai intemeiata si nu lipsita de fundament, cum sunt visarile „in general', cele care duc actorul la un joc superficial si mestesugaresc. Dupa o asemenea munca pregatitoare, poti sa-ti intocmesti un itinerariu si sa pornesti la drum. Numai sa nu uitati sa fiti tot timpul in contact cu logica si cu consecventa. Asta are sa va ajute sa apropiati visul sovaitor si nestatornic de realitatea nesovaitdare si statornica*.

Trecand la un nou fel de visare, nu scap din vedere faptul ca imaginatiei ii sunt date de catre natura mai multe posibilitati decat realitatii insasi. In adevar, imaginatia da contur la ceea ce este nerealizabil in viata reala. Asa, bunaoara, noi putem sa ne transportam in vis pe alte planete si sa rapim acolo frumoasele din basm; putem sa ne luptam si sa invingem monstri inexistenti, putem sa coboram in fundul marii si s-o luam de sotie pe craiasa apelor. Incercati sa faceti toate acestea in realitate! Nu prea cred ca veti izbuti sa gasiti de-a gata material pentru asemenea visari. Stiinta, literatura, pictura, povestirile ne dau numai sugestii, impulsuri, puncte de reper pentru aceste excursii cu gandul in domeniul irealului. *De aceea, in asemenea visari, munca principala creatoare cade in sarcina fanteziei noastre*. In acest caz, ne sunt si mai necesare acele mijloace care apropie fantasticul de realitate. *Logica si consecventa au in munca asta, asa cum am mai spus, un loc de frunte*. Ele ajuta la apropierea imposibilului de posibil. De aceea fiti logici si consecventi la crearea fantasticului.

Acum - urma Arkadie Nikolaevici dupa o clipa de gandire - vreau sa va lamuresc ca exercitiile pe care le-am facut noi pot fi folosite in diferite combinatii si variante. Asa, de pilda, va puteti spune : „Ia sa ma uit cum tovarasii mei elevi, in frunte cu Arkadie Nikolaevici si Ivan Platonovici, continua lectiile in Crimeea sau in nordul indepartat. Ia sa ma uit realizeaza expeditia cu aeroplanul". In acest caz, te vei da la o parte - in gand, vei privi cum se prajesc, tovarasii tai la soarele din Crimeea sau cum degera in nord, cum isi repara avionul avariat in valea dintre munti sau se pregatesc sa se apere de atacul fiarelor. ***In cazul acesta, esti numai spectatorul a ceea ce zugraveste imaginatia ta si nu joci nici un rol in viata asta inchipuita!***

Dar uite ca ti-a venit cheful sa iei si tu parte la expeditia inchipuita sau la lectiile stramutate pe malul de sud al Crimeei. „Cum voi arata eu in toate imprejurarile astea?" te intrebi si te dai iar la o parte si ii vezi pe tovarasii tai si pe tine intre ei, la lectia din Crimeea sau in expeditie. ***Dar si de data asta esti tot un spectator pasiv al visurilor tale, propriul tau spectator.***

In cele din urma te plictisesti sa te uiti la tine insuti si-ti vine pofta sa actionezi. Pentru aceasta te transpui in propriul tau vis si incepi sa inveti si tu in Crimeea sau in nord, apoi repari aeroplanul sau pazesti tabara. *Acum, in calitate de personaj in aceasta viata imaginara, nu te mai poti vedea pe tine insuti, ci numai ceea ce te inconjoara si raspunzi launtric la tot ce se petrece in jurul tau, ca un adevarat participant la aceasta viata.* ***In acest moment al visurilor tale active se creeaza in tine acea stare pe care noi o numim: „eu sunt".***

…anul 19..

- Inchipuieste-ti si spune ce se petrece in dumneata cand te gandesti, ca la lectia precedenta, la cursurile scolare din Crimeea? l-a intrebat Arkadie Nikolaevici pe Sustov la inceputul lectiei de azi.

- Ce se petrece in mine? a ramas Pasa pe ganduri. Nu stiu de ce, vad inaintea ochilor o camera de hotel, mica si proasta, cu fereastra deschisa spre mare. E inghesuiala, in odaie sunt multi elevi si unul dintre ei face un exercitiu de dezvoltare a imaginatiei.

- Si inauntrul dumitale - s-a intors Arkadie Nikolaevici spre Dimkova, ce se petrece la gandul ca acest colectiv e transportat de imaginatie in nordul indepartat?

- Eu imi inchipui muntii de gheata, focul, cortul, noi in haine de blana

-Va sa zica - a tras concluzia Tortov - e destul sa fixez o tema de visare, pentru ca voi toti sa incepeti sa va gasiti, printr-o asa-numita viziune interioara, in fata unor imagini vizuale corespunzatoare! In limbajul nostru actoricesc ele se numesc imagini ale viziunii, interioare.

Daca judecam dupa propriul nostru sentiment, atunci *a imagina, a avea fantezie, a visa inseamna, inainte de toate, a avea viziunea interioara a ceea ce gandesti.*

Dar ce se petrecea inauntrul dumitale cand te pregateai in gand sa te spanzuri in acel colt intunecos din odaia dumitale? m-a intrebat Arkadie Nikolaevici.

- Cand am vazut in gand locul acela stiut, s-au ivit din nou in mine indoielile bine cunoscute cu care m-am obisnuit sa ma framant in singuratatea mea. Am simtit in sufletul meu dorul care ma chinuie si, vrand sa scap de indoielile care imi rod sufletul, am cautat, in gand, din nerabdare si din slabiciune de caracter, sa gasesc o iesire prin sinucidere, am explicat eu cu oarecare tulburare.

- In chipul acesta - a formulat Arkadie Nikolaevici - a fost destul sa ai viziunea interioara a locului, anotimpului, imprejurarilor, sa le simti atmosfera si numaidecat gandurile cunoscute, legate de locul actiunii, au prins viata in dumneata. *Din ganduri s-a nascut sentimentul si trairea, iar dupa ele, aspiratiile launtrice spre actiune*. Cand va aduceti aminte de exercitiul cu nebunul, ce imagini va da viziunea interioara? intreba Arkadie Nikolaevici.

- Eu vad locuinta Maloletkovei, mult tineret, in salon dansuri, in sufragerie cina! E lumina, e cald si veselie. Iar colo, pe scara, la usa de intrare, un om urias, istovit, cu barba ravasita, in papuci de spital si halat, inghetat si flamand, zise Sustov.

- Vezi numai inceputul exercitiului? l-a intrebat Arkadie Nikolaevici pe Sustov, care tacuse.

- Nu, mai vad si dulapul pe care l-am carat noi ca sa baricadam usa. Mai tin minte cum vorbeam in gand la telefon cu spitalul de unde fugise nebunul.

- Si ce mai vezi?

- Ca sa spun drept, nimic altceva.

- Nu e bine! Cu o rezerva atat de mica, cu o frantura de material vizual, nu vei crea un sir neintrerupt de imagini pentru intregul exercitiu. Ce e de facut?

- Trebuie sa scornesc, sa completez ceea ce imi lipseste, propuse Pasa.

- Da, asta e, trebuie sa completezi. Asa trebuie sa se procedeze intotdeauna in cazurile in care autorul, regizorul si ceilalti creatori ai spectacolului n-au spus tot ce e necesar sa cunoasca artistul care creeaza.

- *In primul rand, avem nevoie de* ***un sir neintrerupt de „situatii propuse”*** *prin care trece viata exercitiului si, in al doilea rand, repet, avem nevoie de* ***un sir neintrerupt de imagini, legate de aceste situatii propuse****. Pe scurt, avem nevoie de un sir neintrerupt de situatii propuse, nu simple, ci bogate in imagini. De aceea, sa tineti bine minte, o data pentru totdeauna; in fiecare moment in care va aflati in scena,* ***in fiecare moment al desfasurarii piesei si al actiunii interioare si exterioare artistul trebuie sa vada sau ceea ce se petrece in afara de el, pe scena*** *(adica „situatiile propuse” exterioare, realizate de regizor, de pictorul scenograf si de ceilalti creatori ai spectacolului),* ***sau ceea ce se petrece inauntrul lui, in propria lui imaginatie, adica acele viziuni care ilustreaza situatiile propuse ale vietii rolului.*** *Din toate aceste momente se formeaza ba in afara, ba inauntrul nostru, un sir nesfarsit de momente vizuale interioare si exterioare, ca un film de cinematograf.* ***Creatia, atata vreme cat dureaza, se desfasoara fara oprire, reflectand, pe ecranul viziunii noastre launtrice, situatiile propuse bogate in imagini ale rolului, inauntrul carora artistul, interpret al rolului, traieste pe scena, pe riscul sau si conform propriei constiinte****.*

Aceste viziuni vor crea inauntrul nostru dispozitii corespunzatoare. Ele va vor influenta sufletul si va vor provoca trairi corespunzatoare.

Imaginea continua a filmului cinematografic, care e viziunea interioara, va va opri, pe de o parte, la hotarele vietii piesei si, pe de alta parte, va va indruma continuu si just creatia.

Acum ceva in legatura cu viziunile interioare. E oare corect sa se spuna ca le simtim inauntrul nostru? Noi avem capacitatea de a vedea ceea ce nu exista de fapt, ceea ce numai ne inchipuim. Nu e greu sa ne verificam aceasta capacitate. Uite candelabrul. El se gaseste in afara de persoana mea. El exista in lumea materiala. Ma uit la el si simt ca indrept asupra lui, ca sa spun asa, „antenele ochilor mei'. Dar uite ca imi mut ochii de la candelabru, ii inchid si vreau sa-1 vad din nou in gand, „din amintire'. Pentru asta e nevoie - cum sa spun? - sa trag inapoi in mine „antenele ochilor mei' si apoi sa mi le indrept dinauntru nu asupra unui obiect real, ci asupra unuia inchipuit, ecranul viziunii noastre interioare, cum ii spunem noi in limbaj actoricesc.

Dar unde se gaseste acest ecran sau, mai bine zis, unde il simt eu? Inauntrul meu sau in afara mea? Dupa simtamantul meu, el se gaseste undeva in afara mea, intr-un spatiu gol din fata mea. Parca insusi acel film de cinematograf ruleaza inauntrul meu si ii vad reflectarea in afara. Ca sa fiu inteles pana la capat, voi spune acelasi lucru cu alte cuvinte, in alta forma.

Imaginile viziunilor noastre apar inauntrul nostru, in imaginatia noastra, in memorie si abia dupa asta ni le reprezentam in gand in afara de noi, pentru a le vedea. Dar noi ne uitam la lucrurile astea imaginate din interior, ca sa zic asa, nu cu ochii nostri exteriori, ci cu cei launtrici.

In domeniul auzului se petrece acelasi lucru : nu cu urechile noastre exterioare auzim sunetele imaginate, ci cu auzul interior, dar sursele acestor sunete le simtim in majoritatea cazurilor in afara de noi, nu inauntrul nostru.

Voi spune acelasi lucru inversand fraza: *obiectele si chipurile pe care le imaginam, desi se proiecteaza in afara de noi, se ivesc totusi in prealabil inauntrul nostru, in imaginatia si in memoria noastra*. Sa verificam cu exemple.

- *Nazvanov ! mi s-a adresat mie Arkadie Nikolaevici, tii minte conferinta mea din oras? Vezi acum estrada pe care am stat impreuna!? In clipa asta simti aceste imagini inauntrul dumitale sau in afara de dumneata?*

- *Le simt in afara mea, ca si atunci, in realitate, i-am raspuns fara sa stau pe ganduri.*

- *Si cu ce fel de ochi te uiti acum la estrada imaginata: cu ochi interiori sau exteriori?*

- *Cu cei interiori.*

- Termenul de „viziune interioara” poate fi acceptat numai cu astfel de rezerve si explicatii.

- Ce complicat si greu trebuie sa fie sa creezi asemenea viziuni! Pentru toate momentele unei piese mari! m-am inspaimantat eu.

- „Complicat si greu!” Ca pedeapsa pentru cuvintele astea, da-ti osteneala sa-mi povestesti toata viata dumitale din clipa in care iti aduci aminte de dumneata, mi-a propus pe neasteptate Arkadie Nikolaevici.

Am inceput sa povestesc.

- Tata spunea : „De copilarie iti aduci aminte cu deceniul, de adolescenta cu anul, de maturitate cu lunile, de batranete cu saptamanile'. Tot asa imi simt si eu trecutul. Mi s-au intiparit in minte unele amintiri in cele mai mici amanunte. De pilda primele amintiri ale vietii mele se impletesc cu leaganele din gradina. Ma speriau. Vad tot atat de limpede alte episoade din copilaria mea in odaia mamei, a doicii, in curte, pe strada. O noua etapa a copilariei mi-a ramas intiparita cu multa limpezime, pentru ca coincide cu intrarea in scoala. Din momentul acela, viziunea imi infatiseaza in fata ochilor fragmente de viata mai scurte, dar mai numeroase. Astfel trecutul e format din etape mari si episoade separate, ca un lant lung, lung

- Si il vezi ?

- Ce sa vad ?

- Sirul neintrerupt creat din etapele si episoadele care se intind in tot trecutul dumitale.

- Il vad, dar intrerupt, am recunoscut eu.

- Ati auzit! a exclamat triumfator Arkadie Nikolaevici. Nazvanov a creat, in cateva minute, un film cinematografic al intregii lui vieti si nu poate face acelasi lucru cu viata rolului in cele trei ore necesare pentru redarea lui in spectacol.

- Dar parca mi-am adus aminte de toata viata mea? Numai de cateva momente din ea.

- *Ti-ai trait toata viata si ti-a ramas din ea numai amintirea celor mai insemnate momente*. ***Traieste intreaga viata a rolului si lasa sa-ti ramana numai cele mai esentiale etape ale ei***. De ce socotesti atunci asa de grea munca asta ?

- Pentru ca viata adevarata creeaza singura, pe cale fireasca, filmul cinematografic al viziunilor, iar in viata imaginata a rolului artistul trebuie sa-l faca el singur, si asta e foarte greu si complicat.

- Ai sa te convingi singur in curand ca munca asta nu e in realitate atat de complicata. Uite, *daca ti-as propune sa dezvolti aceasta linie neintrerupta nu din viziuni ale privirii dumitale interioare, ci din sentimente si trairi sufletesti, munca asta s-ar dovedi nu complicata si grea, ci de neindeplinit*.

- De ce? nu intelegeau elevii.

- Pentru ca sentimentele si trairile noastre sunt imperceptibile, capricioase, schimbatoare si nu se supun precizarii sau, cum ii spunem noi, in limbajul nostru actoricesc, „fixarii”. Imaginea e mai supusa. Chipurile ei se intiparesc mai liber si mai puternic in memoria noastra vizuala si reinvie in reprezentarea noastra.

In afara de asta, imaginile vizuale ale visului nostru, cu toate ca sunt iluzorii, sunt totusi mai reale, mai perceptibile, mai „materiale” (daca ne putem exprima asa vorbind despre vis) decat reprezentarile sentimentelor care ne sunt amintite vag de memoria noastra afectiva. *Sa ne ajute deci imaginile vizuale, mai accesibile si mai supuse, sa insufletim si sa fixam sentimentele noastre, care sunt mai putin accesibile si mai putin statornice.*

Stari de spirit corespunzatoare, analoage cu piesa, sa sustina necontenit in noi filmul cinematografic. Sa ne invaluie, sa provoace trairi, dorinte, tendinte corespunzatoare si actiuni chiar.

Iata de ce *in fiece rol ne sunt necesare situatii propuse, nu simple, ci bogate in imagini*, a incheiat Arkadie Nikolaevici.

- Asta inseamna - am vrut eu sa lamuresc pana la capat - ca *daca eu am sa creez inauntrul meu filmul cinematografic al viziunii tuturor momentelor din viata lui Othello si am sa rulez acest film pe ecranul viziunii mele interioare*

- *Si daca* - a continuat Arkadie Nikolaevici - *ilustratia creata de dumneata reflecta just „**situatiile propuse**" si pe magicul „**daca**" al piesei, daca ele provoaca in dumneata stari de spirit si sentimente analoage cu cele din piesa, atunci probabil ca dumneata te vei molipsi de propriile dumitale viziuni si vei trai just sentimentele lui Othello, la fiecare vizionare interioara a filmului cinematografic.*

- Daca filmul e gata facut, nu-i greu sa-1 rulezi. Intreaga problema consta in felul cum il creezi! nu ma dadeam eu batut.

- Vom vorbi despre asta data viitoare, a spus Arkadie Nikolaevici ridicandu-se si iesind din clasa.

…anul 19..

- Hai sa visam si sa cream filme cinematografice, ne-a propus Arkadie Nikolaevici.

- La ce anume sa visam? au intrebat elevii.

- Aleg dinadins o tema lipsita de actiune, pentru ca una cu actiune stimuleaza de la sine activitatea, fara un ajutor prealabil al procesului de visare. *O tema cu actiune putina are nevoie, dimpotriva, de o munca prealabila, mai intensa, a imaginatiei.* In clipa de fata nu ma intereseaza insasi actiunea, ci pregatirea ei. Iata de ce iau o tema cu actiune foarte mica si va propun sa traiti viata unui copac cu radacinile adanc infipte in pamant.

- Perfect! Eu sunt copacul, un stejar secular! a hotarat Sustov. Dar cu toate ca am spus-o, nu-mi vine a crede ca pot fi asa.

- In acest caz, *spuneti asa:* ***eu sunt eu, dar daca as fi stejar, daca in jurul si inauntrul meu s-ar fi creat cutare si cutare situatii, ce as face atunci****?*

- Totusi - se indoi Sustov - cum se poate actiona in inactivitate, stand neclintit?

- Da, fireste, nu te poti misca din loc, nu poti umbla. *Dar mai exista si alte actiuni. Ca sa le poti provoca, trebuie sa hotarasti inainte de toate unde te afli. In padure, in lunca, pe un varf de munte?* Alege ce te emotioneaza mai mult.

Sustov visa ca este un stejar care creste intr-o poiana de munte, undeva, in Alpi. La stanga, in departare, se inalta un castel. In jurul lui se desfasoara intinderi largi. Departe, stralucesc lanturi de munti acoperiti de zapada si mai aproape, coline nesfarsite, care par de sus valurile unei mari incremenite. Pretutindeni cresc copaci mai marunti.

- Povesteste-mi acum ce vezi mai aproape?

- Vad coroana deasa a frunzelor care fosnesc puternic, leganate de vant.

- Te cred! La voi, acolo sus, bate ades vantul cu putere.

- Vad pe ramurile mele cuiburi de pasari.

- Asta iti prinde bine in singuratatea dumitale.

-Nu, asta e prea putin. E greu sa te intelegi cu pasarile. Fac larma cu aripile, isi ascut ciocul de trunchiul tau si uneori se cearta si se bat. Asta te scoate din fire Alaturi de mine curge un paraias, e cel mai bun prieten al meu, cu care stau de vorba. El ma scapa de seceta, imagineaza mai departe Sustov.

Tortov ii ceru sa zugraveasca mai departe fiecare amanunt din viata asta inchipuita de el.

Apoi, Arkadie Nikolaevici i se adresa lui Puscin, care, fara sa caute un ajutor intens in imaginatie, isi alese tema cea mai obisnuita, cea mai runoscuta, care invie usor in amintire. Imaginatia lui era putin dezvoltata. El isi inchipuia o vila cu gradina in Parcul Petrovsk.

- Ce vezi? il intreba Arkadie Nikolaevici.

- Parcul Petrovsk.

- Nu poti cuprinde deodata intregul parc Petrovsk. Alegeti un loc pentru vila dumitale Ei, ce vezi in fata dumitale?

- Un gard cu grilaj.

- Ce fel? Puscin tacea.

- Din ce material e facut gardul asta?

- Material? Din fier forjat.

- Cu ce desen? Schiteaza-mi-1.

Puscin a conturat indelung pe masa cu degetul - se vedea de altfel ca inventa pe loc ceea ce spunea.

- Nu inteleg. Deseneaza mai clar, il silea Tortov sa-si incerce pana la capat memoria vizuala. Ei bine bine, sa admitem ca asta vezi dumneata Spune-mi acum ce se gaseste dincolo de gard?

- O sosea.

- Cine merge pe ea?

- Vilegiaturisti.

- Si inca?

- Birjari.

- Si inca?

- Carutasi.

- Si cine mai trece inca pe sosea?

- Calareti.

- Poate si biciclisti?

- Intocmai, intocmai! Trec biciclete, automobile.

Era limpede ca Puscin nici nu incerca sa-si imboldeasca imaginatia. Ce poate rezulta dintr-o pisare atat de pasiva, cand in locul elevului lucreaza profesorul?

Mi-am marturisit nedumerirea fata de Tortov.

- In metoda mea de a imboldi imaginatia sunt cateva momente care merita a fi remarcate, mi-a raspuns el. *Cand imaginatia elevului e lipsita de actiune, eu ii pun o simpla intrebare. Nu poti sa nu raspunzi la ea, din moment ce ti se pune. Si elevul raspunde, uneori la nimereala, ca sa fie lasat in pace. Eu nu primesc un asemenea raspuns, ii dovedesc ca e nechibzuit. Elevul, ca sa dea un raspuns mai multumitor, e silit sa-si urneasca neaparat imaginatia, sa se trudeasca sa vada, cu privirea lui interioara, sensul intrebarii sau sa se apropie cu mintea de intrebare printr-o serie de rationamente consecvente.* ***Printr-o astfel de activitate constienta mintala se pregateste si se indrumeaza ades activitatea imaginatiei***. Dar iata ca, in sfarsit, elevul a vazut ceva in memoria sau in imaginatia lui. In fata lui s-au ivit imagini vizuale precise. S-a creat un scurt moment de visare. Apoi repet acelasi proces cu ajutorul unei noi intrebari. Asa se formeaza al doilea si al treilea moment scurt de vedere clara. Asa ii sustin si-i prelungesc starile de visare, provocandu-i o serie intreaga de momente insufletite, care dau, in totalitatea lor, un tablou al vietii imaginate. Poate deocamdata sa nu fie interesant, dar e bine ca este tesut din viziunile interioare ale elevului. *O data ce i s-a trezit imaginatia, el poate sa vada acelasi lucru si de doua, si de trei, si de mai multe ori. Tabloul se incrusteaza in memorie tot mai mult prin repetare si elevul traieste cu el.* Totusi exista si o imaginatie lenesa, care nu raspunde totdeauna nici la cele mai simple intrebari. Atunci profesorului nu-i ramane altceva de facut decat sa sugereze si raspunsul o data cu intrebarea. *Daca cele propuse de profesor il multumesc pe elev, el, primind imagini vizuale straine, incepe sa vada cate ceva in felul lui. Daca nu, el indreapta cele sugerate dupa propriul sau gust, ceea ce il obliga din nou sa priveasca si sa vada prin optica lui interioara. Rezultatul este ca si de data asta se creeaza o oarecare asemanare cu viata imaginata, tesuta partial din materialul visatorului insusi* Vad ca acest rezultat va satisface putin. E insa adevarat ca si o visare atat de chinuita aduce totusi ceva.

- Ce anume ?

- Cel putin atat ca, pana la visare, nici nu existau reprezentari de imagini pentru o viata creata. Exista numai ceva confuz, imprastiat. Dupa o asemenea activitate, se schiteaza si se determina cate ceva viu. Se creeaza acel teren pe care profesorul si regizorul pot arunca semintele noi. E acel grund nevazut pe care se poate picta tabloul. In afara de asta, *elevul, prin procedeul meu, ia el insusi de la profesor metoda de a-si biciui imaginatia, se invata sa si-o rascoleasca cu intrebari pe care i le sugereaza acum munca propriei lui minti. I se formeaza deprinderea de a lupta constient cu pasivitatea si trandavia imaginatiei lui. Si asta e mult!*

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a continuat si azi exercitiile de dezvoltare a imaginatiei.

- Lectia trecuta - i-a spus el lui Sustov - mi-ai povestit cine esti dumneata, unde te afli in visul dumitale si ce vezi in jurul dumitale. Acum spune-mi ce auzi cu auzul dumitale interior in viata imaginata a batranului stejar?

La inceput, Sustov nu auzea nimic. Tortov ii aduse aminte de for-pasarelelor care isi facusera cuibul in ramurile stejarului si adauga :

- Ei, si ce auzi in jurul dumitale, in poiana aceea de munte ?

Acum Sustov auzea behaitul oilor, mugetul vacilor, dangatul falangelor, sunetul fluierului pastorilor, glasurile femeilor care se odihneau sub stejar dupa munca grea a campului.

- Acum spune-mi cand se petrece ceea ce vezi si auzi in imaginatia dumitale? In ce epoca istorica? In ce secol?

Sustov si-a ales epoca feudalismului.

- Bine. Daca e asa, atunci in calitate de stejar batran trebuie sa mai auzi inca niste sunete, caracteristice pentru timpul acela.

Sustov a tacut, apoi a spus ca aude cantecul unui trubadur care se duce la o serbare, intr-un castel din vecinatate. Aici, sub stejar, langa paraias, el se odihneste, se spala, se primeneste cu hainele de sarbatoare si se pregateste pentru joc. Aici isi acordeaza harpa si repeta pentru ultima oara noul cantec despre primavara, despre dragoste, despre dorul inimii lui. Iar noaptea, stejarul aude declaratiile de dragoste pe care le face un curtean unei doamne maritate si sarutarile lor prelungi. Pe urma se aud ocarile turbate a doi dusmani inversunati, a doi rivali, zanganitul armei, ultimul tipat al ranitului. Iar spre zori, se aud vocile tulburate ale oamenilor care descopera trupul celui ucis si, dupa ce l-au gasit, larma generala si strigate stridente, izolate, care umplu vazduhul. Trupul e ridicat, se aud pasii grei, in cadenta, ai celor care il poarta.

Nici n-am avut vreme sa rasuflam, ca Arkadie Nikolaevici i-a pus lui Sustov o noua intrebare.

- De ce?

- Ce anume intrebati? nu ne dumeream noi.

- De ce e stejar Sustov? De ce creste el pe munte, in Evul Mediu?

Tortov acorda mare importanta acestei intrebari. Dupa spusele lui, se putea, raspunzand la ea, sa culegi din imaginatia ta parti din trecutul vietii create in vis.

- De ce cresti dumneata singuratic in poiana asta?

Sustov a facut urmatoarea presupunere privitoare la trecutul batranului stejar: *candva, toata colina a fost acoperita de o padure deasa. Dar baronul, stapanul castelului care se vedea in apropiere, de cealalta parte a vaii, trebuia sa se fereasca necontenit de navalirea razboinicului castelan vecin. Padurea ascundea de orice privire miscarile armatei vecinului si-i putea servi si de loc de panda. Din pricina asta a fost retezata. A fost lasat numai stejarul acesta puternic, pentru ca tocmai langa el, la umbra lui, tasnea izvorul din pamant. Daca izvorul ar fi secat, turma baronului n-ar mai fi putut sa se adape in apa lui.*

O noua intrebare - pentru ce? pusa de Tortov ne-a pus iar in incurcatura.

- Eu inteleg greutatile voastre, de vreme ce e vorba de un copac. Dar, in general, intrebarea „***pentru ce?***" are o foarte mare importanta. Ea ne obliga sa lamurim scopul nazuintelor noastre si acest scop precizeaza viitorul si impinge spre actiune. Copacul, fireste, nu poate avea scopuri, dar poate sa aiba si el o oarecare destinatie asemanatoare cu activitatea, poate servi la ceva.

- *Stejarul e cel mai inalt punct din acea localitate. Din pricina asta, el poate servi drept turn, foarte bun pentru supravegherea vecinului dusman. In privinta asta, stejarul are in trecutul lui o serie de merite mari. Asa ca nu e de mirare ca se bucura de un respect deosebit din partea locuitorilor din castel si din satele apropiate. In fiecare primavara se organizeaza in cinstea lui o serbare speciala. La serbarea asta vine insusi castelanul, baronul, si bea pana la fund o cupa de vin uriasa. Stejarul e impodobit cu flori, in jurul lui se canta cantece si se danseaza*, a raspuns Sustov.

- Acum - a spus Tortov - dupa ce s-au stabilit situatiile propuse si ele au prins viata treptat in imaginatia dumitale, sa comparam ce a fost la inceputul muncii noastre cu ceea ce e acum. *La inceput, cand stiam numai ca ne gasim intr-o poiana de munte, viziunea interioara era, in general, cetoasa, ca un film fotografic nedevelopat. Acum, cu ajutorul muncii noastre, el s-a developat intr-o foarte mare masura. Ai inceput sa intelegi* ***cand, unde, de ce, pentru ce te afli acolo****. Dumneata ai inceput sa deosebesti conturururile unei vieti noi pe care n-o vedeai pana acum. Ai inceput sa simti terenul sub picioare. Dumneata ai inceput sa prinzi viata in gand.* ***Dar asta e putin. Pe scena e nevoie de actiune.*** *Trebuie s-o provoci prin tema pusa si prin nazuinta dumitale spre ea. Pentru asta e nevoie de noi „situatii propuse", de magicul „daca", de noi nascociri emotionante ale imaginatiei*.

Dar Sustov nu nascocea nimic.

- Pune-ti intrebarea si raspunde sincer la ea: ce intamplari, ce catastrofa inchipuita te-ar putea scoate din starea de indiferenta, te-ar tulbura, te-ar speria, te-ar bucura? Simte-te in poiana de munte, creeaza-ti un „eu sunt” si numai dupa aceea raspunde, l-a sfatuit Arkadie Nikolaevici.

Sustov s-a straduit sa indeplineasca ceea ce i-a fost indicat, dar n-a putut nascoci nimic.

- Daca e asa, sa ne straduim a ne apropia de rezolvarea problemei pe cai indirecte. Dar pentru asta, raspunde-mi intai la ce esti mai sensibil? Ce te emotioneaza, te sperie sau te bucura de cele mai multe ori? Te intreb fara legatura cu insasi tema visarii. Daca intelegem inclinatiile propriei dumitale naturi, nu ne va fi greu sa ducem nascocirea creata spre ea. Numeste una din trasaturile, inclinatiile sau insusirile mai tipice ale naturii dumitale omenesti.

- Pe mine ma emotioneaza orice lupta. Va mira aceasta nepotrivire cu aspectul meu pasnic? a intrebat Sustov, dupa ce s-a gandit putin.

- Asaaa! In cazul acesta sa ne inchipuim navalirea vrajmasului. Armata ducelui dusman se indreapta spre domeniile castelanului dumitale, a si inceput sa suie colina pe care te afli dumneata. Sulitele lucesc in soare, berbecii de metal care sparg zidurile inainteaza. Dusmanul stie ca pe culmea dumitale se catara adesea strajerii, ca sa-1 urmareasca. Ai sa fii taiat si ars! il sperie Arkadie Nikolaevici.

- N-au sa izbuteasca! raspunse repede Sustov. N-au sa-i lase. Au nevoie de mine. Ai nostri nu dorm. Ei au si inceput sa alerge incoace, calaretii galopeaza. Strajerii trimit in fiecare clipa stafete catre ei

- Acum batalia se va da aici. Spre dumneata si spre strajeri are sa zboare un nor de sageti din arbalete. Unele sunt infasurate in calti aprinsi, cu smoala. Stapaneste-te si hotaraste, cat mai e vreme, ce-ai sa faci in situatia asta, daca toate s-ar petrece in viata reala.

Se vede ca Sustov se zbuciuma launtric, cautand o solutie ca sa iasa magicul „daca”, introdus de Tortov.

- Ce poate face un copac pentru salvarea lui, cand radacinile ii sunt infipte in pamant si nu e in stare sa se urneasca din loc?! a exclamat el cu necaz fata de situatia asta fara iesire.

- *Framantarea dumitale imi ajunge*, a incuviintat Tortov. Problema e nerezolvabila, nu din vina dumitale, ci pentru ca ti s-a dat o tema lipsita de actiune.

- Atunci de ce ne-ati dat-o? nu pricepeam noi.

- Ca sa demonstrez ca, *chiar atunci cand tema e lipsita de actiune, imaginatia e in stare sa pricinuiasca o miscare interioara, sa se framante si sa provoace imboldul launtric, viu, de actiune*. Dar, in primul rand, toate exercitiile noastre de visare trebuiau sa ne arate cum se creeaza materialul si insasi viziunea interioara a rolului, filmul lui cinematografic, si ca munca asta nu e de loc atat de grea si de complicata cum va inchipuiti.

anul 19..

La lectia de azi, Arkadie Nikolaevici a izbutit doar sa ne explice ca *imaginatia e necesara artistului nu numai ca sa creeze, dar si ca sa improspateze ceea ce e gata creat si uzat. Asta se face* ***cu ajutorul introducerii unei nascociri noi sau a unor fragmente separate*** *care aduc o primenire*.

- Veti intelege mai bine luand un exemplu practic. Sa ne intoarcem la exercitiul pe care l-ati epuizat inainte de a izbuti sa-1 duceti pana la capat. Vorbesc despre exercitiul cu nebunul. Imaginati-l in intregime sau partial ca o nascocire noua.

Dar nici unul dintre noi n-a nascocit nimic.

- Ascultati-ma - a spus Tortov - *de unde ati scos voi ca omul care statea dupa usa era un nebun furios?* Maloletkova v-a spus-o. Dar ea a deschis usa spre scara si l-a vazut pe fostul locatar al acestei locuinte. Se spunea ca el a fost dus la un spital de psihiatrie intr-un acces de nebunie furioasa Dar in timp ce voi baricadati aici usa, Govorkov a alergat la telefon ca sa vorbeasca cu spitalul si i s-a raspuns ca nici nu fusese vorba de nebunie, ci numai de un acces de delirium tremens, pentru ca bause mult in viata lui. Dar acum e sanatos, i s-a dat drumul din spital si s-a intors acasa. Dar poate ca certificatul lui medical nu e bun, poate ca medicii gresesc. Ce ati fi facut daca toate astea s-ar fi petrecut asa in realitate ?

- Maloletkova trebuie sa iasa afara si sa-1 intrebe de ce a venit, spuse Veselovski.

- Cum? Eu? Dragii mei, nu pot! Nu pot! Mi-e frica! Mi-e frica! exclama Maloletkova, cu o mutra speriata.

- Are sa mearga Puscin cu dumneata. El e un barbat zdravan, o incuraja Tortov. Unu, doi, trei! Incepeti! ne porunci tuturor. Cautati situatiile noi, dati ascultare imboldurilor si actionati.

Am jucat exercitiul cu avant, cu o emotie adevarata si am fost aprobati de Tortov si Rahmanov, care asista si el la lectie. Noua versiune ne inviorase.

Tortov a sfarsit lectia tragand concluzii asupra muncii noastre in dezvoltarea imaginatiei creatoare, amintind diferitele etape ale acestei munci in felul acesta :

- Orice nascocire a imaginatiei trebuie sa fie motivata precis si bine determinata. *Intrebarile*: ***cine, cand, unde, de ce, pentru ce, cum***, *pe care ni le punem ca sa urnim imaginatia, ne ajuta sa cream din ce in ce mai precis tabloul vietii inchipuite*. Fireste, exista cazuri in care el se formeaza singur, fara ajutorul activitatii mintale constiente, in chip intuitiv, fara sa-ti pui intrebari. *Dar v-ati convins si voi ca nu puteti pune temei pe activitatea imaginatiei care vine de la sine chiar in cazurile in care vi se da o tema precisa pentru visare. Visarea „in general', fara o tema stabilita si bine determinata, e infructuoasa*.

Totusi, cand te apropii de o nascocire creata cu ajutorul ratiunii, apar in constiinta noastra, ca raspuns la intrebari, reprezentari palide de viata, creata in gand. Dar asta nu e suficient pentru

creatia scenica, care cere ca in omul-artist sa inceapa sa clocoteasca - in legatura cu nascocirea - propria lui viata organica, ca intreaga lui natura sa se dedice rolului - nu numai psihic, ci si fizic. Ce e de facut? Puneti-va o noua intrebare, acum bine cunoscuta de voi: ***„Ce-as fi facut daca nascocirea creata de mine ar deveni o realitate ?”*** *Stiti acum, din experienta, ca multumita insusirilor naturii noastre artistice, o sa va simtiti inclinati sa raspundeti la aceasta intrebare prin actiune.* Ea e un bun stimulent care imboldeste imaginatia. ***Lasati aceasta actiune sa nu se realizeze pe loc, ci sa ramana - o bucata de vreme - dorinta nesolutionata***. *Important e faptul ca aceasta dorinta e provocata si simtita de noi nu numai psihic, ci si psihic. Sentimentul acesta intareste nascocirea*.

Importanta e recunoasterea faptului ca visarea inconsistenta, lipsita de carne sau materie, are capacitatea de a provoca in chip reflex actiuni autentice in carnea sau materia noastra, in trupul nostru. Aceasta capacitate joaca un rol mare in psihotehnica noastra.

Ascultati atent ceea ce am sa va spun acum: ***fiecare miscare a noastra pe scena, fiecare cuvant trebuie sa fie rezultatul activitatii juste a imaginatiei***.

Daca ai spus un cuvant sau ai facut un gest mecanic pe scena, fara sa stii cine esti, de unde ai venit, de ce ai nevoie, unde vei pleca de aici si ce vei face acolo, ai actionat fara imaginatie, si acest fragment de prezenta pe scena, fie el mic sau mare, n-a fost un adevar pentru dumneata. Ai actionat ca o masinarie intoarsa, ca un automat.

Daca am sa va intreb acum un lucru foarte simplu: „Azi e frig sau nu?”, inainte de a raspunde: „e frig' sau „e cald' sau „n-am observat', *veti umbla intai in gand pe strada, va veti aduce aminte cum ati mers sau cum ati calatorit, va veti controla senzatiile, va veti aduce aminte cum erau de infofoliti si cum isi ridicau gulerele trecatorii pe care i-ati intalnit, cum scartaia zapada sub picioare, abia atunci veti putea spune singurul cuvant necesar.*

Toate aceste tablouri poate ca vor trece prin fata voastra cu iuteala fulgerului si poate ca, in acelasi timp, s-ar parea ca ati raspuns aproape fara sa va ganditi, dar *tablourile au existat, senzatiile voastre au existat, verificarea lor a existat si ea si voi ati raspuns numai ca un rezultat al acestei munci complicate a imaginatiei*.

Astfel, nici un exercitiu, nici un pas pe scena nu trebuie sa se produca mecanic, fara o motivare launtrica, adica fara participarea imaginatiei.

Daca veti urma aceasta regula cu strictete, toate exercitiile voastre de la scoala, indiferent din ce capitol al programului ar face parte, va vor dezvolta si intari imaginatia. Si, dimpotriva, *tot ce veti face pe scena prin „metoda rece” va va distruge, pentru ca va strecura in voi deprinderea de a actiona automat, fara imaginatie, mecanic.*

Munca voastra de creare a rolului si de tranformare a operei literare in viata scenica decurge de la inceputul si pana la sfirsitul ei cu participarea imaginatiei.

Ce ne poate emotiona si incalzi launtric mai mult decat nascocirile imaginatiei? Ca sa raspunzi la toate cerintele artei, e necesar ca ea sa fie mobila, activa, sensibila si destul de dezvoltata.

De aceea, acordati o atentie deosebita dezvoltarii imaginatiei voastre, prin orice mijloace - inclusiv prin exercitiile pe care le-ati cunoscut, ***hotarindu-va sa nu faceti pe scena nimic mecanic, formal.***

V - ATENTIA SCENICA

…anul 19..

Lectia a avut loc in „apartamentul Maloletkovei" sau, mai bine zis, pe scena, intre decoruri si cu cortina trasa.

Ne-am continuat exercitiul cu nebunul si cu aprinderea focului in camin.

Interpretarea a izbutit, datorita sugestiilor lui Arkadie Nikolaevici. Era atat de placut si vesel, incat l-am rugat sa repetam amandoua exercitiile de la inceput.

Asteptand, m-am asezat langa un perete sa ma odihnesc Dar atunci s-a intamplat ceva neasteptat: spre mirarea mea, doua scaune de langa mine au cazut deodata, fara nici o pricina vizibila. Au cazut fara sa le fi atins nimeni. Le-am ridicat si am avut vreme sa mai sprijin inca doua, care se aplecasera foarte tare. In acelasi timp, privirea mi-a fost izbita de o crapatura lunga si ingusta in perete. Ea se despica din ce in ce mai mult si, in sfarsit, s-a intins sub ochii mei pe toata lungimea peretelui. Atunci am priceput de ce au cazut scaunele: flancurile de panza care inchipuiau un perete al odaii se desfacusera si trageau, in miscarea lor, toate lucrurile rezemate de ele. Cineva deschidea cortina. Iata gaura neagra a deschiderii scenei cu siluetele lui Tortov si Rahmanov in semiintuneric.

O data cu tragerea cortinei, in mine s-a petrecut o transformare.

Cu ce s-o compar?

Inchipuiti-va ca m-as fi gasit, impreuna cu sotia mea, intr-o odaie de hotel. Vorbim deschis, ne dezbracam pentru culcare, ne purtam fara nici o constrangere. Si deodata vedem ca o usa mare, careia nu i-am dat nici o atentie, se deschide si, de dincolo de ea, din intuneric, ne privesc niste oameni straini, vecinii nostri. Nu se stie cati sunt. In bezna ti se pare totdeauna ca sunt multi. Ne grabim sa ne imbracam cat mai repede si sa ne pieptanam, incercand sa ne purtam retinut ca la o vizita.

Asa m-am simtit si eu deodata ca pe ghimpi, incordat tot si, de unde pana cu o clipa mai inainte ma simteam ca la mine acasa, acum nimerisem parca - numai in camasa - printre oameni straini.

E uimitor in ce masura deschiderea neagra a scenei tulbura intimitatea. Atata vreme cat ne aflam in salonul acela dragut, n-am simtit ca are o latura principala si una secundara. Oricum te miscai, oriunde te rasuceai, era bine. Cand insa se da la o parte cel de al patrulea perete, el devine partea principala, careia trebuie sa te adaptezi. Trebuie sa te gandesti tot timpul si sa tii seama de aceasta a patra latura, de unde esti privit. Nu are importanta daca le e comod celor cu care comunici pe scena, daca ti-e comod tie, vorbitorului, singurul lucru important e ca el sa fie vazut

si auzit de cei care nu sunt in aceeasi incapere cu noi, dar stau nevazuti de cealalta parte a rampei, in intuneric.

Iar Tortov si Rahmanov, care mai adineauri se aflau cu noi in salon si ne pareau apropiati si simpli, acum, mutati dincolo de deschidere, in intuneric, au devenit, in inchipuirea noastra, cu totul altii, severi, exigenti.

Transformarea care s-a petrecut in mine s-a produs in toti colegii care luau parte la exercitiu. Numai Govorkov, cu cortina data in laturi sau trasa la loc, ramanea acelasi. Trebuie sa mai spun ca jocul nostru a devenit demonstrativ si n-a izbutit?

„*Cat timp nu vom invata sa nu luam seama la gaura neagra a deschiderii scenei, nu vom putea urni din loc munca noastra artistica!*” am hotarat in gand.

Am stat de vorba cu Sustov despre asta. El insa crede ca daca ni s-ar da un exercitiu cu totul nou, insufletit de comentariile antrenante ale lui Tortov, asta ne-ar distrage atentia de la sala de spectacol.

Cand i-am spus lui Arkadie Nikolaevici ce presupunea Sustov, el a spus:

- Bine, hai sa incercam. Iata pentru voi o tragedie impresionanta, care, sper, o sa va oblige sa nu va ganditi la spectatori.

Intamplarea are loc in acest „apartament al Maloletkovei'. *Ea s-a maritat cu Nazvanov, care a fost numit casier intr-o intreprindere publica. Au un copil mic, incantator. Mama s-a dus sa-l imbaieze. Sotul umbla prin hartii, numara banii. Luati aminte ca sunt bani si acte publice. N-a izbutit sa le predea institutiei unde lucreaza, pentru ca era prea tarziu. Pe masa se afla un teanc de hartii vechi, soioase.*

In fata lui Nazvanov sta fratele mai mic al Maloletkovei, care e cretin, cocosat si pe jumatate nebun. El se uita la Nazvanov cum desface banderolele colorate de pe pachetele de bancnote si le arunca in camin, unde ard viu si vesel. Cretinului ii plac mult flacarile care se involbureaza.

Toti banii au fost numarati. Sunt peste zece mii. Maloletkova, pentru ca barbatul ei si-a ispravit lucrul, il cheama sa admire copilul pe care il scalda in odaia vecina, intr-o albioara. Nazvanov iese si cretinul, ca sa-l imite, arunca hartiile pe foc. Cum nu mai erau banderole colorate, el arunca banii. Ei ard parca si mai vesel decat hartiile. Incantat de jocul asta, cretinul arunca in foc toti banii, tot capitalul public, impreuna cu socotelile si actele justificative.

Nazvanov se intoarce tocmai in clipa in care ia foc ultimul teanc de bancnote. Isi da seama ce se petrece, isi iese din minti, se arunca asupra cocosatului si-l imbranceste din toate puterile. Acesta cade si se loveste cu tampla de grilajul caminului. Innebunit, Nazvanov smulge din foc ultimul teanc care e aproape ars si scoate un strigat de desperare. Nevasta lui intra in fuga si isi vede fratele lungit langa camin. Se repede la el, incearca sa il ridice, dar nu poate. Vede sange pe fata celui cazut. Maloletkova isi striga barbatul si il roaga sa-i aduca apa, dar Nazvanov nu

pricepe nimic. E incremenit. Atunci nevasta da fuga dupa apa si peste o clipa i se aude tipatul din sufragerie. Bucuria vietii ei, pruncul ei fermecator, s-a inecat in albie.

Daca nici tragedia asta n-are sa va distraga de la gaura neagra a salii de spectacol, atunci inseamna ca aveti inima de piatra.

Exercitiul cel nou ne-a emotionat prin elementul melodramatic si surprinzator pe care il cuprindea dar s-a constatat ca avem inimi de piatra si ca nu l-am putut juca.

Arkadie Nikolaevici ne-a propus sa incepem, asa cum se cuvine, cu „daca” si cu „situatiile propuse”. Am inceput sa ne povestim parca unul altuia ceva, dar n-a fost un joc liber al imaginatiei, ci o stoarcere fortata a ei, o serie de nascociri false, care, fireste, nu puteau da un imbold spre creatie. *Magnetul salii s-a dovedit mai puternic decat grozaviile tragice de pe scena.*

- In cazul acesta - a hotarat Tortov - sa ne despartim iar de parter si sa jucam „grozaviile” astea cu cortina trasa.

Cortina s-a tras si dragutul nostru salon a devenit iar intim. Tortov si Rahmanov s-au intors din sala si au devenit si ei iar amabili si binevoitori. Am inceput sa jucam. Momentele linistite ale exercitiului ne-au izbutit, dar cand am ajuns la drama, pe mine nu m-a multumit jocul meu, pentru ca voiam sa dau mai mult si n-aveam destul sentiment si temperament. Am apucat pe o cale gresita fara sa bag de seama si am nimerit pe linia actoriceasca de autoreprezentare.

Impresiile lui Tortov mi-au confirmat convingerile. El a spus :

- La inceputul exercitiului ai actionat just, dar spre sfarsit te-ai reprezentat ca personaj. De fapt, *te sileai sa scoti din dumneata sentiment* sau, dupa expresia lui Hamlet, „sfisiai in bucati pasiunile”. De aceea e zadarnic sa va plangeti de gaura neagra. De vreme ce rezultatul a fost acelasi si cu cortina trasa, inseamna ca nu numai ea va impiedica sa traiti just pe scena.

- *Daca atunci cand cortina era data in laturi ma impiedica sala de spectacol* - am recunoscut eu - *cand a fost inchisa, m-ati impiedicat dumneavoastra* si Ivan Platonovici ca sa spun adevarul.

- Asa va sa zica! a ras Tortov. Ivan Platonovici! Am patit-o! Ne-a asimilat cu gaura neagra. Hai sa ne suparam si sa plecam! Lasa-i sa joace singuri!

Arkadie Nikolaevici si Ivan Platonovici au iesit cu un pas tragicomic. Dupa ei au pornit si toti ceilalti. Ne-am pomenit singuri si am incercat sa jucam acest exercitiu fara martori, adica fara piedici.

Oricat s-ar parea de curios, dar ne-am simtit si mai prost in singuratate. Mi-am indreptat atentia spre parteneri. Le urmaream intens jocul, il criticam si, fara voie, deveneam eu insumi spectator. Partenerii mei, la randul lor, ma observau si ei cu atentie. *Ma simteam, in acelasi timp, si spectator si actor care joaca demonstrativ*. Da, in adevar, e prostesc, plicticos si mai ales lipsit de sens sa joci unul pentru altul.

Dar m-am uitat din intamplare in oglinda, m-am admirat, am prins curaj si mi-am adus aminte de munca mea de acasa la rolul lui Othello in timpul in care trebuia, ca si azi, sa joc pentru mine, privindu-ma in oglinda. Imi placea sa fiu „propriul meu spectator". Am prins din nou incredere in mine si am acceptat propunerea lui Sustov de a-i chema pe Tortov si Rahmanov ca sa le aratam rezultatele noastre.

S-a dovedit ca nu era nimic de aratat, de vreme ce ei urmarisera cu privirea prin crapatura usii ceea ce jucaseram noi singuri.

Dupa spusele lor, interpretarea iesise mai rau decat cu cortina trasa in laturi. Si atunci fusese prost, dar cu modestie si retinere: dar acum fusese prost, cu emfaza si cu nesinchisieala.

Cand Tortov a rezumat munca de azi, s-a dovedit ca *atunci cand cortina era data la o parte, ne impiedica spectatorul care statea acolo, in intuneric, dincolo de rampa; cand ea era trasa, ne impiedicau Arkadie Nikolaevici si Ivan Platonovici, care stateau aici, in odaie; iar cand jucam singur, pentru mine, atunci eu insumi, propriul meu spectator, ma impiedicam pe mine actor*. Si asa, ***oriunde te-ai intoarce, piedica e spectatorul***.

Dar, in acelasi timp, e plicticos sa joci fara el.

- Mai rau decat copiii mici, ne-a mustrat Tortov. Nu e nimic de facut, a rostit el dupa o mica pauza. *Trebuie sa amanam exercitiile pentru o bucata de vreme si* ***sa ne ocupam de obiectele atentiei***. Ele sunt vinovatii principali in cele intamplate; vom incepe cu ele data viitoare.

…anul 19..

Azi, in sala de spectacol s-a pus un afis:

ATENTIA CREATOARE

Cortina care reprezenta cel de al patrulea perete al placutului salon era trasa in laturi si scaunele, de obicei rezemate de ea, mutate. Odaia noastra draguta, lipsita de un perete, sta in vazul tuturor, unita cu sala. Se schimbase intr-un decor obisnuit si isi pierduse intimitatea.

Pe peretii decorurilor atarnau ici si colo fire electrice cu becuri, intocmai ca la o iluminatie speciala.

Am fost asezati in rand, chiar langa rampa. S-a lasat o tacere solemna.

- Cui i-a cazut tocul de la gheata? ne-a intrebat deodata Arkadie

levii au inceput sa-si cerceteze incaltamintea lor, a celorlalti, facand asta cu toata atentia.

Tortov a pus alta intrebare:

- Ce s-a petrecut acum in sala?

Noi n-am stiut ce sa raspundem.

- Cum de nu l-ati observat pe secretarul meu, omul cel mai agitat si mai zgomotos din lume? A venit la mine cu niste hartii de semnat.

Nu-l vazuseram.

- Ia te uita ce minune! a exclamat Tortov. Cum s-a putut intampla asta cu cortina data in laturi? Nu m-ai asigurat chiar dumneata ca sala te atrage irezistibil ?

- Eram ocupat cu tocul asta! m-am justificat eu.

- Cum?! s-a mirat si mai tare Tortov. Un toc mic, un fleac, s-a dovedit a fi mai puternic decat uriasa gaura neagra a deschiderii scenei? Atunci inseamna ca nu e atat de greu sa te desprinzi de ea. Se vede ca secretul e foarte simplu: ***ca sa te desprinzi de sala, trebuie sa te simti furat de ceea ce se petrece pe scena***.

„*Da, intr-adevar, m-am gandit eu, a fost destul sa ma interesez o clipa de ceea ce e de partea asta a rampei, ca sa nu ma mai gandesc, fara sa vreau, la ceea ce se gaseste de cealalta parte a ei*”.

Mi-am adus aminte atunci si de cuiele care se imprastiasera odata pe scena si de convorbirea mea cu muncitorul in legatura cu ele. Asta s-a petrecut la una dintre repetitiile spectacolului nostru experimental. Atunci am fost atat de absorbit de cuie si de discutia cu muncitorul incat am uitat de prezenta golului negru.

- Acum sper ca ati inteles - a rezumat Tortov - ca ***artistul are nevoie de un obiect asupra caruia sa-si fixeze atentia***, *dar nu in sala cu spectatori,ci pe scena, si* **cu cat acest obiect e mai atragator, cu atat puterea lui asupra atentiei actorului e mai mare.**

Nu exista nici un minut din viata omului in care atentia lui sa nu fie atrasa de un obiect oarecare.

Cu cat obiectul e mai atragator, cu atat are mai multa putere asupra atentiei artistului. Ca sa-l desprinzi pe actor de sala trebuie sa-i strecori iscusit un obiect interesant aici, pe scena, asa cum o mama distrage atentia copilului cu o jucarie. Uite, si ***artistul trebuie sa stie sa-si strecoare anume jucarii care sa-l desprinda de sala***.

„Totusi - ma gandeam eu - de ce sa-ti strecori fortat obiecte cand si asa ai destule pe scena?”

-Daca eu sunt ***subiectul***, atunci tot ce e in jurul meu sunt ***obiecte***. *Dar, in afara mea e o lume intreaga. Cate feluri de obiecte sunt! De ce sa mai cream altele?*

Dar Tortov mi-a obiectat ca asa se intampla in viata. Acolo, in adevar, obiectele apar si ne atrag atentia prin ele insesi, in chip firesc. *Acolo stim perfect* **la cine** *si* **cum** *trebuie sa privim in fiecare*

clipa a existentei noastre. Dar in teatru nu e asa; in teatru exista o sala de spectatori cu golul negru al deschiderii scenei, care il impiedica pe artist sa traiasca normal.

Eu insumi, dupa spusele lui Tortov, ar fi trebuit sa stiu aceasta mai bine decat ceilalti, dupa spectacolul Othello. La noi, de partea noastra a rampei, pe scena, sunt o multime de obiecte mult mai interesante decat gaura neagra a deschiderii scenei. *E necesar numai sa stii sa te uiti bine la ceea ce se gaseste pe scena. Trebuie, cu ajutorul unor exercitii sistematice, sa inveti sa-ti stapanesti atentia pe scena. Trebuie sa-ti dezvolti o tehnica speciala, care te ajuta sa te agati de obiect in asa chip ca apoi* ***obiectul aflat pe scena sa te distraga de la tot ce e in afara de ea.*** *Pe scurt, in fata noastra sta problema de a invata sa ne uitam si sa vedem pe scena.*

Tortov a spus ca in loc de a ne tine o lectie despre obiectele care exista in viata si, prin urmare, si pe scena, ni le va demonstra chiar pe scena.

-Lasati punctele si reflexele de lumina pe care le vedeti acum sa va marcheze obiectele cunoscute de voi in viata si, prin urmare, necesare si in teatru.

In sala si pe scena s-a facut complet intuneric. Peste cateva secunde a tasnit lumina unui mic bec electric ascuns intr-o cutie chiar sub ochii nostri, pe masa in jurul careia stateam. Acest punct de lumina s-a dovedit a fi singura atractie vie, vizibila, in bezna in care ne aflam. Numai el ne atragea atentia.

- Becul acesta care lumineaza in bezna - a lamurit Tortov - ne arata ***obiectul - punct apropiat***. *Ne folosim de el in momentele in care avem nevoie sa ne concentram atentia, sa n-o lasam sa se imprastie si sa se duca departe*.

Cand s-a facut lumina, Tortov s-a adresat elevilor :

- Concentrarea atentiei asupra punctului de lumina in intuneric va reuseste relativ usor. Acum sa repetam acelasi exercitiu, dar nu in intuneric, ci la lumina.

Tortov i-a cerut unuia dintre elevi sa cerceteze spatarul fotoliului, mie sa cercetez butaforia cu imitatie de email de pe masa, celui de al treilea i-a dat un bibelou, celui de al patrulea un creion, celui de al cincilea o sfoara, altuia un chibrit si asa mai departe.

Sustov a inceput sa descurce sfoara, dar eu l-am oprit spunandu-i ca exercitiul ne e dat pentru atentie, nu pentru actiune, deci trebuie numai sa examinam lucrurile, sa ne gandim la ele. Pasa insa nu era de aceeasi parere si staruia in punctul lui de vedere. Ca sa rezolvam discutia, ne-am adresat lui Tortov. El ne-a spus:

- ***Atentia indreptata asupra unui obiect provoaca si necesitatea de a face ceva cu el. Actiunea concentreaza si mai mult atentia asupra obiectului. Cand atentia se contopeste cu actiunea si cand ele se impletesc se creeaza o legatura puternica cu obiectul.***

Cand am inceput sa ma uit din nou la lemnul mesei cu imitatie de email, mi-a venit sa fac conturul desenului cu ceva ascutit, care s-a nimerit la indemana mea.

Asta m-a obligat intr-adevar sa examinez si sa patrund si mai atent desenul. In vremea asta, Pasa descurca foarte atent, concentrat, nodurile sforii. Ceilalti elevi au incercat si ei unele actiuni sau au observat atent obiectul.

In sfarsit, Tortov a recunoscut:

- Obiectul-punct apropiat va izbuteste si pe lumina nu numai pe intuneric. Asta e bine!

Apoi ne-a demonstrat intai in plin intuneric, apoi la lumina, ***obiectul-punct la distanta mijlocie*** *si* ***obiectul-punct departat***. A trebuit, ca si la primul exemplu cu obiectul-punct apropiat, sa ne oprim atentia asupra obiectului cat mai mult timp si sa ne motivam privirea atintita asupra lui prin nascocirile imaginatiei noastre.

Exercitiile in intuneric ne-au izbutit. Apoi s-a dat lumina din plin.

- Acum examinati atent lumea lucrurilor care va inconjoara, alegeti-va dintre ele un obiect-punct la distanta mijlocie sau departat si concentrati-va toata atentia asupra lui, ne-a indemnat Arkadie Nikolaevici.

In jurul nostru erau atatea lucruri apropiate, la distanta mijlocie sau departata, incat, in primul moment, ochii au inceput sa ne alerge in toate partile. In locul unui obiect-punct, imi sareau in ochi zeci de lucruri pe care, daca as fi vrut sa fac un calambur, le-as fi numit nu obiect-punct, ci obiect-punete-puncte. *M-am oprit, in sfarsit, asupra unei statuete care se afla departe, pe camin, dar n-am izbutit s-o pastrez multa vreme in centrul atentiei mele, pentru ca tot ce era imprejur ma distragea, si statueta s-a pierdut repede printre sute de alte lucruri.*

- Ehe! a exclamat Tortov. Se vede ca inainte de a crea obiectul-punct la distanta mijlocie si obiectul punct-departat, pe lumina, *va trebui pur si simplu sa va invatati sa priviti si sa vedeti pe scena!*

- Pai, avem ceva de invatat aici? a intrebat cineva.

- Cum sa nu! E foarte greu sa joci in vazul oamenilor, in fata gaurii negre, a deschiderii scenei. Iata, de pilda: uneia dintre nepoatele mele ii place foarte mult sa maninee, si sa faca nazbatii, si sa fuga, si sa flecareasca. Pana acum manca in odaia copiilor. Acum a fost asezata la masa comuna si s-a dezvatat si sa manance, si sa flecareasca, si sa faca nazbatii. O intrebam: „De ce nu mananci si nu vorbesti?" „Dar voi de ceva uitati la mine?" raspunde copilul. Trebuie s-o deprinzi din nou sa manince, sa flecareasca si sa faca nazbitiii in fata oamenilor ?

Acelasi lucru se intampla si cu voi. Voi stiti in viata sa umblati, sa sedeti, sa vorbiti si sa va uitati, dar *in teatru pierdeti toate aceste facultati si va spuneti, simtind apropierea multimii: „Dar ei de ce se uita la noi?"* ***Pe scena, in fata oamenilor, e nevoie sa invatati totul de la inceput***.

Deci tineti minte: *toate actiunile, chiar cele mai simple, cele elementare, pe care le cunoastem perfect in viata, deviaza atunci cand omul iese pe scena, in fata rampei luminate si a o mie de*

oameni. Iata de ce e necesar ca pe scena sa inveti din nou sa umbli, sa te misti, sa vezi, sa stai culcat. V-am vorbit despre asta de la primele lectii. Azi insa, in legatura cu problema atentiei, am sa adaug la cele spuse ca mai e necesar ca voi ***sa invatati sa priviti, sa vedeti, sa ascultati si sa auziti pe scena***.

…anul 19..

- Marcati-va un obiect oarecare! a spus Tortov, dupa ce elevii au luat loc pe scena, a carei cortina era data in laturi. Uite, alegeti-va, de pilda, prosopul acesta cu desene vii, atragatoare, care atarna pe perete.

Toti incepura sa se uite staruitor la prosop.

- Nu! ne opri Tortov. Asta nu se cheama a privi, ci a-ti atinti ochii asupra obiectului.

Am incetat sa ne incordam, dar asta nu l-a convins pe Arkadie Niko-laevici ca vedem lucrul asupra caruia ne indreptaseram ochii.

1 Mai atent! a ordonat Tortov.

Toti se aplecara inainte.

- Si totusi e putina atentie si multa privire mecanica.

Noi incruntam din sprancene si cautam sa parem atenti.

- A fi atent si a vrea sa pari atent nu e acelasi lucru. Verificati-va singuri: ce e o imitatie si ce e o privire autentica.

Dupa multa osteneala, ne-am asezat linistiti, ne-am straduit sa ne incordam si am privit prosopul.

Deodata Arkadie Nikolaevici a izbucnit in hohote de ras si mi-a spus :

- Daca am putea sa te fotografiem acum, n-ai crede ca un om poate ajunge, din pricina efortului, la absurdul la care ai ajuns dumneata. Ochii ti-au iesit literalmente din orbite. Trebuie sa te incordezi atat de tare ca privesti? Mai putin! Mult mai putin! Elibereaza-te complet de incordare! Micsoreaza incordarea cu nouazeci si cinci la suta! Inca De ce sa te intinzi atat catre obiect, de ce sa te apleci catre el? Trage-te inapoi! E putin! Inca! Mult mai mult! ma urmarea Arkadie Nikolaevici.

Cu cat repeta el mai staruitor „inca! inca!”, cu atat incordarea care ma impiedica „sa privesc si sa vad” devenea mai mica. ***Prisosul incordarii e urias, de necrezut. Nu-ti poti inchipui intensitatea ei cand stai, ghemuit, in fata scenei.***

Tortov avea dreptate cand vorbea despre cele nouazeci si cinci la suta incordare de prisos in privirea actorului pe scena.

- Cat e de simplu si cat de putin iti trebuie ca sa privesti si sa vezi! am exclamat eu plin de admiratie. E extraordinar de usor, in comparatie cu ceea ce am facut pana acum! Cum de n-am banuit ca asa, cu ochii holbati si cu trupul incordat, nu vezi nimic si ca altfel, fara nici o incordare, poti sa cercetezi totul pana la cel mai mic amanunt? Dar tocmai asta e greu: ti se pare ca n-ai ce face pe scena.

- Ei da! mi-a prins ideea Arkadie Nikolaevici. Asta din pricina ca in minutele astea te gandesti la toate: pentru ce platesc spectatorii bani daca nu ma silesc eu sa le prezint ceva? Trebuie sa-mi merit salariul, trebuie sa amuz spectatorul.

Ce placut e sa stai pe scena fara sa fii incordat, sa privesti si sa vezi linistit! Sa ai dreptul la asta in fata deschiderii scenei. ***Cand simti ca ai dreptul de a sta pe scena, atunci nimic nu mai e ingrozitor.*** Azi m-am desfatat pe scena privind simplu, firesc, ca un om si mi-am adus aminte cat de simplu privea Arkadie Nikolaevici la prima lectie. In viata, starea asta mi-e bine cunoscuta, si acolo ea nu ma bucura. Prea m-am obisnuit cu ea. Dar pe scena am aflat-o azi pentru prima oara si-i sunt sincer recunoscator lui Tortov pentru asta.

- Bravo! mi-a strigat el. Uite, asta se cheama sa privesti si sa vezi. Si cat de des privim noi pe scena si nu vedem nimic! Ce poate fi mai ingrozitor decat un ochi actoricesc gol? El marturiseste convingator ca sufletul actorului dormiteaza sau ca atentia lui e undeva, dincolo de hotarele teatrului si ale vietii reprezentate pe scena, ca actorul traieste altceva, ce nu se refera la rol.

Repeziciunea neobisnuita a limbii si miscarile automate ale mainilor si picioarelor nu inlocuiesc ochiul inteligent, care insufleteste totul. *Nu degeaba i se zice ochiului „oglinda sufletului”.*

Ochiul actorului care se uita si vede **atrage asupra lui atentia spectatorilor** *si, prin asta, ii indreapta spre obiectul just spre care trebuie sa priveasca*. Dimpotriva, ochiul gol al actorului indeparteaza atentia spectatorilor de la scena.

Dupa aceasta explicatie, Arkadie Nikalaevioi a spus :

- V-am aratat becurile care delimitau obiectele-puncte apropiate, mijlocii si departate, necesare fiecarei fiinte care vede si, prin urmare, si fiecarei creatii scenice si interpretului insusi.

Becurile aprinse pana acum aratau obiectele pe scena asa cum trebuie sa le vada artistul. *Asa trebuie sa fie in teatru, dar rar se intampla asa*.

Acum am sa va arat *cum nu trebuie sa fie niciodata* pe scena, si cum, din pacate, *se intampla aproape intotdeauna la marea majoritate a actorilor*. O sa va arat obiectele de care aproape intotdeauna e preocupata atentia actorilor aflati pe scena.

Dupa aceasta introducere, au inceput sa apara raze de lumina care s-au imprastiat in toata scena, prin toata sala, ilustrand cum se imprastie atentia actorului. Treptat, reflexele au disparut si, in locul lor, pe unul dintre fotoliile de la parter s-a aprins un bec de o suta de lumini.

- Ce e asta? a intrebat o voce.

- *Criticul sever, a raspuns Tortov. Lui i se acorda foarte multa atentie cat timp actorul isi interpreteaza rolul in fata publicului*.

Apoi au inceput iar sa alerge niste raze, care au disparut si, in sfarsit, s-a aprins un alt bec mare.

- *Acesta e regizorul.*

Nici nu s-a stins bine acest bec, ca pe scena a licarit, abia ghicit, un altul, foarte mic si slab.

- *Acesta e bietul partener, caruia i se acorda foarte putina atentie*.

Becul spalacit s-a stins si reflectorul de langa avanscena ne-a orbit.

- *Acesta e suflerul*.

Apoi razele incepura iarasi sa fuga peste tot; ele se aprindeau si se atingeau. Atunci mi-am amintit starea mea la spectacolul experimental cu Othello.

- Intelegeti oare acum cat de important e pentru artist sa stie sa priveasca si sa vada pe scena? a spus Arkadie Nikolaevici la sfarsitul lectiei. Uite, trebuie sa invatati aceasta arta grea.

… anul 19..

Spre dezamagirea generala, in locul lui Arkadie Nikolaevici a venit la lectie Ivan Platonovici, anuntandu-ne ca e insarcinat de Tortov sa se ocupe de noi. In felul acesta azi a avut loc prima lectie a lui Rahmanov. Cum o fi el ca profesor?

Fireste, Ivan Platonovici e cu totul altfel decat Arkadie Nikolaevici. Nici unul dintre noi nu se astepta ca el sa se dovedeasca asa cum cunoscut astazi.

In viata de toate zilele, langa Tortov pe care-l adora, Rahmanov e linistit, modest si tacut, dar fara el - e energic, hotarat si sever.

- Concentrati-va atentia! Nu va imprastiati! a poruncit el cu un ton autoritar, sigur. Iata in ce va consta exercitiul: am sa fixez pentru fiecare dintre voi un obiect la care sa priviti. Voi sa-i observati forma, liniile, culorile, detaliile, particularitatile. Trebuie sa izbutiti sa faceti toate astea in timp ce voi numara pana la treizeci. Dupa aceea voi face intuneric, ca sa nu mai vedeti obiectul si am sa va cer sa-mi vorbiti despre el. Sa-mi descrieti pe intuneric tot ce a retinut memoria voastra vizuala. Eu am sa controlez si am sa compar cu obiectul ceea ce imi veti fi povestit. Pentru aceasta am sa fac din nou lumina. Atentie, incep! Maloletkova - oglinda.

- Dragutii mei! s-a grabit ea, aratand spre oglinda, asta?

- Nu e nevoie de intrebari de prisos. In camera este o singura oglinda! Artistul trebuie sa stie sa perceapa. Puscin - tabloul. Govorkov - candelabrul, Veliaminova - albumul.

- De plus? a intrebat ea cu un glas mieros.

- Ti l-am aratat. Artistul trebuie sa prinda in zbor. Nazvanov - covorul.

- Sunt multe. Care?

- Cand e o incurcatura, hotarati singuri. Gresiti, dar nu sovaiti, nu intrebati inca o data! Artistul are nevoie de ingeniozitate! Viuntov - vasul. Umnovih - fereastra. Dimkova - perna. Veselovski - pianul. Un, doi, trei, patru, cinci Ivan Platonovici a numarat fara sa se grabeasca pana la treizeci si a comandat:

- Intuneric!

Cand s-a facut intuneric, m-a chemat pe mine si mi-a cerut sa-i povestesc ce-am vazut.

- Dumneavoastra mi-ati fixat un covor, am inceput sa-i explic amanuntit. Eu n-am ales deodata care anume si de aceea am pierdut din timp.

- Mai pe scurt si in esenta, porunci Ivan Platonovici. In esenta!

- Covorul e persan. Fondul e rosu-caramiziu. Are o bordura lata, am descris eu, pana cand Rahmanov a strigat:

- Lumina! N-ai retinut just, prietene! N-ai dus-o pana la capat, ai dat gres! Intuneric! Puscin!

- N-am priceput subiectul tabloului, din cauza trecerilor de la intuneric la lumina si a distantei departate. Am vazut doar o culoare galbena pe un fond rosu.

- Lumina! a poruncit Ivan Platonovici. In tablou nu exista nici tonuri galbene, nici rosii.

- Ca sa spun drept, am dat gres, n-am prins imaginea, a spus Puscin pe un ton de bas.

- Govorkov! l-a chemat Rahmanov.

- Candelabrul e de aur, dar, ma-ntelegeti, e unul de duzina. Cu bucatele de sticla

- Lumina! a poruncit Ivan Platonovici. Candelabrul e o piesa de muzeu, autentic, emipire alexandrin. Ai dat gres!

- Intuneric! Nazvanov, descrie din nou covorul.

- N-am stiut ca mai trebuie o data, iertati-ma. Nu m-am mai gandit, ma scuzam eu, luat prin surprindere.

- Alta data sa te gandesti. Indreptati-va greselile si nu stati cu bratele incrucisate, fara treaba. Sa stiti cu totii: am sa va intreb inca de doua si de patru ori, pana cand am sa obtin o descriere exacta a impresiei. Puscin!

- Iar am dat gres. Am dat gres a doua oara!

Pana la urma, Rahmanov a izbutit sa ne faca sa situdiem lucrurile indicate pana la cele mai marunte amanunte si sa le descriem. Pentru aceasta a trebuit sa ma cheme de cinci ori. Munca nervoasa, in plin ritm, despre care vorbesc acum, a continuat o jumatate de ceas. Din pricina ei ochii obosisera tare si atentia se incordase. Cu o asemenea intensitate extrema nu se poate continua mult timp lectia. Rahmanov stia acest lucru si de aceea si-a impartit lectia in doua parti, de cate o jumatate de ora.

Am intrerupt exercitiile pentru un timp si ne-am dus la lectia de dans. Apoi Rahmanov si-a continuat lectia. Am facut aceleasi exercitii ca si in prima jumatate de ceas, dar nu s-a mai numarat decat pana la douazeci.

Ivan Platonovici crede ca va reduce exercitiile pana la trei-cinci secunde.

- Iata cum ne vom ascuti atentia! a spus el.

Acum, cand descriu in jurnalul meu lectia de azi a lui Ivan Platonovici, patrunde in mine o indoiala: oare trebuie si merita sa notez stenografiez, amanuntit ceea ce se discuta la lectiile lui Ivan Platonovici? Sau, poate, e mai bine sa notez pe scurt aceste exercitii intr-un caiet separat? Aceste insemnari sa formeze un indicator al exercitiilor practice, un fel de manual sau o carte de „antrenament si disciplina", asa cum isi numeste Ivan Platonovici insusi, lectiile.

Asemenea insemnari imi vor fi de folos la exercitiile mele zilnice, iar cu timpul, poate, si la regie sau la predare.

Am hotarat.

De astazi voi avea doua caiete; intr-unui din ele (in acesta) imi voi continua insemnarile zilnice si voi nota ***teoria artei***, pe care ne-o preda Tortov, in celalalt voi descrie ***exercitiile practice***, lucrate cu Rahmanov. Acesta va fi un manual al sistemului clasei de „antrenament si disciplina".

…anul 19..

Tortov a continuat astazi ilustrarea prin lumini a obiectelor atentiei pe scena. El a spus :

- Pana acum am avut de-a face eu obiectele in forma de puncte. Acum insa am sa va arat ***asa-numitul cerc al atentiei***. *El nu reprezinta un singur punct, ci un sector intreg, de mici dimensiuni, si contine mai multe obiecte de sine statatoare. Ochiul sare de la unul la altul, dar nu trece de limita cercului atentiei.*

Dupa introducerea lui Tortov s-a facut intuneric si peste o secunda s-a aprins o lampa mare care se afla pe masa langa care sedeam eu. Abajurul arunca un cerc de lumina in jos, pe capul si pe mainile mele. El lumina vesel mijlocul mesei, pe care erau randuite fel de fel de nimicuri. Restul imens al scenei si al salii era cufundat intr-o bezna adanca. Eu ma simteam bine sub lumina lampii, care parca imi absorbea toata atentia spre cercul luminos, marginit de intuneric.

- Uite, lumina de pe masa - ne-a spus Tortov - ilustreaza ***micul cerc al atentiei***. Voi, sau mai bine zis capetele si mainile voastre care se afla in bataia luminii se gasesc in centrul lui. Acest cerc e asemanator cu un aparat fotografic cu o mica diafragma, care reda cele mai mici parti ale obiectului.

Tortov avea dreptate: intr-adevar, toate nimicurile care erau pe masa in cercul ingust al luminii ne atrageau atentia prin ele insele.

E de ajuns sa nimeresti in cercul de lumina din mijlocul intunericului si te simti pe data izolat de toti. *Acolo, in cercul de lumina, esti ca la tine acasa, nu ti-e teama de nimeni si nu te tulbura nimic! Acolo uiti ca, din intuneric, din toate partile, multi ochi straini iti urmaresc viata. In acest mic cerc de lumina ma simt mai acasa decat chiar in piropria mea locuinta.* Acolo proprietareasa curioasa ma spioneaza prin gaura cheii, in timp ce in acest cerc mic peretii negri ai beznei care-1 marginesc par de nepatruns. Intr-un cerc ingust de lumina ca acesta, la fel ca atunci cand e vorba de o atentie concentrata, *e usor nu numai sa examinezi lucrurile in cele mai subtile amanunte, dar si sa traiesti cele mai intime sentimente si ganduri si sa indeplinesti actiuni complicate*; poti sa rezolvi probleme grele, sa pricepi subtilitatile sentimentelor si gandurilor tale proprii; poti sa comunici cu o alta persoana, sa simti, sa-ti verifici gandurile intime, sa-ti reconstitui in memorie trecutul, sa visezi la viitor.

Tortov a inteles starea mea. S-a apropiat de rampa, si mi-a spus cu insufletire:

- Observa mai repede: starea pe care o incerci acum se cheama in limbajul nostru ***singuratatea in public***. *In public, deoarece noi toti suntem langa dumneata. E singuratate, deoarece dumneata esti despartit de noi prin micul cerc al atentiei*. La spectacol, in fata ochilor a o mie de oameni, dumneata poti intotdeauna sa te inchizi in singuratate ca melcul in casuta lui.

Acum am sa va arat ***cercul mijlociu al atentiei***.

S-a facut intuneric.

Apoi a fost luminat un spatiu destul de mare, care cuprindea un grup de mobil: o masa, niste scaune si un colt de pian, caminul si fotoliul cel mare din fata lui. M-am aflat in centrul acestui cerc.

Era imposibil sa cuprinzi cu ochii deodata tot acel spatiu. A trebuit sa-l examinez in parte. Fiecare lucru dinauntrul cercului era un obiect-punct separat, de sine statator. *Din pacate insa, in suprafata de lumina care se marise se formasera penumbre. Aceste penumbre se intindeau dincolo de marginile cercului, din care pricina peretii lui deveneau mai putin compacti. In afara de asta, singuratatea mea devenise prea vasta.* Daca cercul mic se poate compara cu locuinta

unui holtei, atunci cel mijlociu s-ar asemana cu locuinta unei familii. Tot asa cum nu e placut sa traiesti sin-gur-cuc intr-o vila cu zece camere, goala si rece, mi-a venit si mie pofta sa ma intorc la dragul meu cerc mic al atentiei.

Dar am simtit si judecat asa numai atata timp cat m-am gasit singur in el. Cand insa au intrat la mine, in cercul luminat, Sustov, Puscin, Maloletkova, Viuntov si altii, cu greu am mai putut sa incapem in el. S-a format un grup care s-a asezat pe fotolii, pe scaune si pe divan.

Suprafata mare ofera spatiu pentru actiuni largi. Intr-un spatiu mare ti-e mai comod sa vorbesti despre probleme generale, decat despre cele personale, intime. Multumita acestui fapt, s-a creat usor in cercul mijlociu o scena vie, tinereasca si calda, care poate fi insa repetata la comanda. Cercul de lumina mijlociu, ca si cel mic, aratat astazi, m-a facut sa simt starea artistului in momentul largirii suprafetei atentiei.

Un amanunt interesant: in cursul lectiei de astazi nu mi-a venit niciodata in minte pe scena dusmanul meu urat - golul negru al deschiderii scenei. Uimitor!

- Iata si ***marele cerc!*** a spus Tortov cand tot salonul a fost luminat de o lumina vie. Celelalte camere au ramas deocamdata intunecoase si, totusi, atentia s-a si ratacit in spatiul acela mare.

- Si uite si ***cel mai mare cerc!*** a exclamat Arkadie Nikolaevici si toate celelalte incaperi au fost inundate de lumina plina.

Eu m-am dizolvat in marele spatiu.

- Dimensiunile celui mai mare cerc depind de privirea agera, care duce departe, a celui ce priveste. Aici, in camera, am largit pe cat posibil suprafata atentiei. Dar daca am fi acum nu la teatru, ci in stepa sau la mare, atunci dimensiunea cercului atentiei s-ar determina prin linia departata a orizontului. Pe scena, pictorukscenograf zugraveste pe fundal aceasta linie a perspectivei departate.

- Acum - a anuntat Arkadie Nikolaevici dupa o pauza - am sa repet aceleasi exercitii, dar nu pe intuneric, ci pe lumina.

Creati-mi acum, cu rampa si cu rivaltele aprinse in plin, intai un mic cerc de atentie si singuratate in public, iar apoi un cerc mijlociu si unul mare.

Ca sa le ajute elevilor, Tortov le-a aratat metodele tehnice pentru retinerea atentiei, care in lumina plina se imprastie.

Pentru asta, *suprafata fixata sau cercul atentiei vizuale trebuie limitata prin insesi liniile obiectelor care se gasesc in incapere. Uite, de pilda, masa asta rotunda, pe care sunt randuite diferite lucruri. Suprafata ei constituie micul cerc al atentiei conturat de lumina. Si uite pe jos un covor destul de mare, pe care e asezata mobila. Asta e cercul mijlociu de lumina. Alt covor mai mare contureaza limpede cercul mare de lumina.*

Acolo unde podeaua ramasese descoperita, Tortov a socotit patratelele de parchet, desenand pe covorul pictat, de care avea nevoie. Desi e mai greu sa precizezi linia cercului marcat si sa-ti opresti atentia la limitele lui, totusi patratelele te ajuta.

- Si iata tot apartamentul; acesta e cel mai mare cerc al atentiei in lumina.

Spre desperarea mea, pe masura ce se largea suprafata luminata, gaura neagra a deschiderii scenice invada din nou scena si imi stapanea atentia. Din pricina asta, toate exercitiile pe care le facusem inainte si care imi dadusera sperante pierdeau valoarea. M-am simtit iar neputincios.

Vazand in ce stare eram, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Am sa va vorbesc despre o alta metoda tehnica care va ajuta sa va dirijati atentia. Iata in ce consta ea: *in timpul largirii cercului de lumina suprafata atentiei voastre se mareste*. Totusi, aceasta poate sa continue doar atata vreme cat sunteti capabili sa pastrati in gand linia conturata a cercului. *De indata ce granitele vor incepe sa sovaie si sa se topeasca, cercul trebuie sa fie ingustat repede pana la limitele accesibile atentiei vizuale.*

Dar, adesea, catastrofa se produce tocmai in acel moment. Atentia scapa de sub stapanirea voastra si se dizolva in spatiu. Trebuie s-o aduni din nou si s-o dirijezi. Pentru asta recurgeti cat mai repede la ajutorul obiectului-punct, fie el de exemplu acest bec din cutia de pe masa, care s-a aprins acum iar. Nu e nevoie sa fie tot atat de viu cum parea inainte in intuneric. El totusi va atrage atentia asupra lui.

Acum, dupa ce v-ati intarit atentia un moment, creati la inceput un cerc mic in lumina, al carui centru sa fie becul. Apoi marcati-va cercul mijlociu al atentiei in lumina si, in el, cateva cercuri mai mici.

Am facut tot ce ni s-a spus. Cand insa suprafata atentiei s-a largit pana la limita, eu m-am pierdut iar in spatiul imens al scenei.

Pe masa rotunda, in plina lumina, s-a aprins iar becul din cutie.

- Uitati-va mai repede la acest obiect-punct! ne-a strigat Tortov.

Eu mi-am infipt ochii in becul care ardea in lumina plina dimprejur si aproape n-am observat cum in jurul meu totul s-a cufundat in bezna si cum din cercul mare s-a format cel mijlociu.

Pe urma cercul mijlociu s-a ingustat pana la cel mic. Si mai bine! El e preferatul meu si-l stapanesc deplin.

Apoi, Arkadie Nikolaevici a facut, in intuneric, trecerile cunoscute de noi: de la cercul mic la cel mare si invers, apoi din nou de la mic spre mare si invers.

Trecerile astea au fost repetate de vreo zece ori pana ne-au devenit obisnuite intr-o masura oarecare.

Dar iata ca dupa a zecea repetare, cand ne aflam in cel mai mare cerc si cand toata scena era viu luminata, Tortov a strigat:

- Cautati cercul mijlociu de lumina si privirea voastra sa se plimbe liber inauntrul lui! Stati! Ati destramat atentia! Agatati-va iar, mai repede, de becul salvator! De aceea arde el in mijlocul luminii. Asa! Perfect!

Acum haideti la cercul mic de lumina. E usor cand becul arde in centru.

Apoi ne-am intors, in ordine inversa, la cercul mare de lumina; in momentele primejdioase ne-am agatat de becul care ardea: - obiectul-punct. Aceste treceri in lumina au fost de asemenea facute de multe ori.

- *Daca va veti rataci in cercul mare - repeta intr-una Tortov - agatati-va cat mai repede de obiectul-punct. Stapinindu-l, creati-va cercul mic, iar apoi pe cel mijlociu.*

Tortov se sileste sa dezvolte in noi o deprindere inconstienta, mecanica, de a trece de la cercul mic la cel mare si invers, fara sa ne pierdem atentia.

Eu inca nu mi-am format obisnuinta aceasta, dar am inteles totusi ca procedeul trecerii de la singuratatea in public la cercul care se largeste poate sa se transforme pe scena intr-o necesitate fireasca. Cand i-am spus asta lui Tortov, el a observat:

- Dumneata vei pretui pe deplin acest procedeu numai atunci cand vei nimeri pe platforma imensa a estradei de concert. Pe ea, artistul se simte lipsit de ajutor, ca in desert. Acolo vei intelege ca pentru salvarea ta e necesar sa stapanesti la perfectie cercurile mijlocii si mici ale atentiei.

In clipele de panica si de pierdere a cumpatului trebuie sa tineti minte ca cu cat e mai larg si mai gol cercul mare, cu atat mai solide trebuie sa fie inauntrul lui cercurile mijlocii si mici ale atentiei si cu atat mai izolata singuratatea in public.

Dupa o pauza, Tortov a trecut la o experienta cu luminarea unei serii noi de cercuri mici, mijlocii si mari care se gaseau in afara de noi.

Pana acum ne aflam in centrul tuturor cercurilor atentiei, acuma am nimerit in intuneric, dincolo de raza de lumina.

Toate becurile s-au stins, apoi lampa care atarna in sufrageria vecina s-a aprins deodata. Acolo cercul rotund al luminii cadea pe fata de masa alba din sufragerie.

- Iata un cerc mic de atentie, care se gaseste in afara noastra.

Apoi acest cerc s-a marit pana la dimensiunile unui cerc mijlociu, tot in afara de noi. El a luminat intreaga suprafata a odaii vecine, apoi a cuprins toate celelalte incaperi, in afara de camera intunecoasa in care ne gaseam noi.

- Iata si cercul mare, care se afla in afara de noi.

Era lesne sa urmarim din intunericul salonului ceea ce se petrecea in jurul nostru, pana la punctele cele mai departate, accesibile vederii noastre. Eu puteam sa aleg pentru observatie si obiecte-puncte separate si cercurile atentiei mici, mijlocii si mari care se gaseau in afara de noi.

Am facut si in plina lumina aceleasi exercitii cu cercuri de toate dimensiunile care se gaseau in afara de noi. De data asta au fost luminate si salonul, si toate celelalte camere. Trebuia sa fixam, sa ingustam si sa largim in gand cercurile atentiei care se gaseau in afara de noi, cum facusem cand ne aflam in centrul cercului nostru.

…anul 19..

La inceputul lectiei de astazi am exclamat intr-un elan de admiratie:

- De s-ar putea sa nu ne despartim niciodata pe scena de cercul cel mic!

- Nu te desparti! Dupa voia dumitale! a raspuns Tortov.

- Da, dar nu pot doar sa duc peste tot dupa mine lampa cu abajur si sa umblu cu ea ca sub o umbrela.

- Fireste ca nu te-as sfatui asa ceva. Dar poti sa duci cu dumneata micul cerc al atentiei, peste tot, nu numai pe scena, dar chiar si in viata.

- Cum asa?

- Uite, o sa-ti arat. Du-te pe scena si traieste acolo ca la dumneata acasa.

M-am dus. S-a facut un intuneric deplin, in timpul caruia a aparut de undeva un cerc de lumina si a inceput sa se miste o data cu mine.

M-am plimbat prin camera cu cercul dupa mine.

Atunci s-a petrecut ceva de neinteles: m-am asezat la pian si am inceput sa cant melodia din „*Demonul*”. Singura pe care stiam s-o cant.

Acest fapt neobisnuit cere sa fie comentat pentru a fi pretuit cum merita. Eu nu sunt de fel muzician si acasa cant incet numai cand sunt singur de tot. Fereasca sfantul sa ma auda cineva zdranganind si sa intre la mine in odaie in timp ce cant. Atunci trantesc capacul si ma inrosesc, purtandu-ma ca un licean prins la fumat. Dar astazi am cantat in public ca un pianist, fara sa simt nici o sfiala, am cantat fara sovaiala si cu destula placere. De necrezut! E o minune! Cum se explica?*Poate ca cercul atentiei apare mai clar pe scena decat in viata si artistul se simte acolo mai tare decat in realitate?* Sau cercul atentiei mai are niste insusiri necunoscute mie?

Din toate tainele creatiei care ni s-au incredintat in timpul scurt de cand ne aflam la scoala, micul cerc mobil al atentiei mi se pare esential si de o valoare practica insemnata. ***Cercul mobil al atentiei si singuratatea in public*** - *iata de astazi inainte scutul meu impotriva tuturor neajunsurilor de pe scena.*

Ca sa ne explice importanta lor, Tortov ne-a povestit o poveste indiana:

Un maharadjah voia sa-si aleaga un ministru. Avea de gand sa-l numeasca pe acela care va trece pe zidul din jurul orasului purtand un vas mare, umplut pana sus cu lapte, si fara sa verse nici o picatura din el. Au incercat multi. Dar pe drum erau chemati, speriati, distrati si varsau laptele.

„Astia nu-s buni de ministri", spunea maharadjahul.

Dar uite ca a mai incercat unul. Nici strigatele, nici sperieturile, nici. sireteniile n-au distras ochii lui de la vasul plin.

„Trageti!" a strigat comandantul. Au tras o salva, dar n-a folosit la nimic.

„Asta da, e bun de ministru", a spus maharadjahul.

„Ai auzit strigatele?" l-a intrebat el.

„Nu!"

„Ai auzit cum te speriau?"

„Nu. Ma Uitam la lapte".

„Ai auzit impuscaturile?"

„Nu, comandante! Ma uitam la lapte!"

Iata ce se cheama sa fii in cercul atentiei! Iata ce inseamna adevarata atentie, si nu in intuneric, ci pe lumina! si-a incheiat Tortov povestea. Incercati si voi sa faceti experienta asta in lumina plina a rampei.

Din pacate, s-a dovedit ca nu putem concura pentru postul de ministru al unui maharadjah! La lumina, n-am izbutit sa ma inchid in cercul mobil si sa creez acolo singuratatea in public.

Aici ne-a venit in ajutor Ivan Platonovici cu o nascocire noua. El ne-a impartit niste cercuri de trestie, de felul celor prin care sar calaretele la circ. Unele erau mari, altele mai mici. Daca intri intr-un asemenea cerc, tinandu-l in maini ca sa fii in centrul lui, te pomenesti in cercul atentiei, iar liniile lui tangibile te ajuta sa retii linia conturului cercului in granite clar fixate. *Plimbandu-te prin camera cu un astfel de cerc, vezi si si cercul mobil al atentiei pe care ar trebui sa-l duci cu tine in gand*.

Pe unul ca Puscin, inventivitatea lui Rahmanov 1-a ajutat. Grasunul a spus:

- Ma simt ca Diogene in butoi. Cam stramb pentru conturul burtii mele, dar de dragul singuratatii si al artei am sa-l suport.

In ce ma priveste, eu m-am acomodat in felul meu cu aceasta sarcina grea, ceruta de cercul mobil.

Astazi, pe strada, am facut o descoperire.

Fenomen curios: *printre numerosii trecatori care mergeau cu tramvaiul si cu automobilul mi-era mai usor decat pe scena sa conturez in gand linia cercului inchipuit al atentiei si sa merg cu el pe strada*.

Mi-a fost usor s-o fac pe strada Arbat, intr-un loc aglomerat, spunandu-mi:

„*Iata linia cercului pe care mi-o determin dupa propriile mele coate, dupa marginea servietei care-mi iese de sub brat, nu mai departe de varful picioarelor mele care o iau mereu inainte.* ***Iata linia dincolo de limitele careia nu trebuie sa se imprastie atentia***". Spre uimirea mea, am izbutit sa-mi pastrez atentia in limitele indicate. Totusi, o asemenea preocupare intr-un loc populat s-a dovedit a nu fi prea comoda, fiind amenintat de urmari neplacute: am calcat pe cineva pe picior, era cat pe-aci sa rastorn un cos cu dulciuri, n-am salutat o cunostinta. Asta m-a obligat sa marginile cercului conturat pana la limitele celui mijlociu, care s-a intins destul de departe de hotarele corpului meu.

Cercul mijlociu s-a dovedit mai putin primejdios, dar mai dificil pentru pastrarea atentiei, deoarece acum eram ca intr-un pasaj de trecere, in care misunau mereu oameni care veneau in intampinarea mea sau care mi-o luau inainte. Fara acest cerc, in spatiul mare, nu m-as fi uitat la ei; dar *in granitele inguste, conturate pentru observatie, necunoscutii putin interesanti deveneau, impotriva vointei mele, mai importanti decat as fi dorit. Ei imi atrageau atentia.* Caci vazute printr-o lupa mica sau printr-un microscop toate lucrurile marunte iti sar in ochi. Acelasi lucru s-a intamplat in cercul meu mobil. Atentia incordata imbratisa absolut tot ce nimerea pe planul vizual.

Am incercat sa fac exercitii pentru largirea si ingustarea cercului atentiei, dar a trebuit sa intrerup aceasta experienta, caci era aproape sa numar cu nasul toate treptele scarii care cobora intr-un subsol.

Ajungand in piata Arbat, mi-am ales cercul cel mai mare pe care privirea era capabila sa-l cuprinda si, dintr-o data, toate liniile s-au contopit in el si s-au anihilat. Am auzit clacsoane desperate, injuraturile unui sofer si am vazut botul automobilului aproape sa ma calce.

„*Daca te ratacesti in cercul mare, aduna-te repede in cel mic*", mi-au venit in minte cuvintele lui Tortov. Asa am si facut.

„Curios - cugetam eu - de ce oare singuratatea se creeaza mai usor in imensa piata Arbat si pe o strada populata decat pe scena? *Oare nu pentru ca acolo nimeni n-are nici in clin nici in maneca cu mine, in timp ce pe scena toti se uita la actor?* Aceasta e conditia inevitabila a teatrului. Pentru aceasta el si exista, ca spectatorul sa priveasca pe scena si la singuratatea in public a personajului.

In seara aceleiasi zile o intamplare mi-a dat o lectie si mai importanta, mai constructiva. Iata ce s-a intamplat: m-am dus la conferinta profesorului X, am intarziat si am intrat grabit in sala arhiplina tocmai in clipa in care conferentiarul, cu vocea inceata, isi enunta tezele si punctele principale ale conferintei.

- Sst Mai incet! Nu putem asculta! mi se striga din toate partile.

Simtindu-ma centrul atentiei generale, m-am zapacit si am pierdut orice stare de concentrare, intocmai ca la spectacolul experimental cu Othello. Dar pe loc, masinal, *am ingustat cercul atentiei pana la limitele cercului mic, mobil, iar inauntrul sau toate obiectele-punct au devenit atat de distincte, incat am putut cauta numarul fotoliului meu. Asta m-a linistit si mi-a permis sa fac acolo, in public, fara sa ma grabesc, exercitii de ingustare si largire a cercului atentiei de la mare spre mic si de la mic spre mare. Facand asta, am simtit ca linistea mea, lipsa de graba, siguranta mea impuneau multimii, iar strigatele ei au incetat*. Chiar si conferentiarul s-a oprit sa mai rasufle. Asa ca mi-a placut sa retin asupra mea atentia tuturor si sa simt ca-i am in mina.

Astazi, nu in teorie, ci in practica, am cunoscut sau, mai bine zis, am simtit utilitatea cercului mobil al atentiei.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus:

- Pana acum am avut de-a face cu atentia indreptata asupra obiectelor care se gaseau in afara de persoana noastra, cu obiecte moarte, neinsufletite, neincalzite de „daca”, de „situatii propuse”, de nascocirile imaginatiei. Ne trebuia atentia - de dragul atentiei, obiectul - de dragul obiectului. Acum insa vom vorbi despre obiectele si despre atentia vietii interioare, imaginate.

Ce fel de obiecte sunt acestea? Unii cred ca daca privesti inauntrul sufletului, vezi acolo toate partile componente: ratiunea, sentimentele, atentia, imaginatia… Viuntov, ia priveste in sufletul dumitale si gaseste acolo atentia si imaginatia.

- Unde sa le caut?

- De ce nu-l vad pe Ivan Platonovici? Unde e? a intrebat pe neasteptate Arkadie Nikolaevici.

Toti au inceput sa se uite, apoi au ramas pe ganduri.

- Unde iti rataceste atentia? 1-a intrebat Tortov pe Viuntov.

- Il cauta pe Ivan Platonovici prin tot teatrul Si a dat o fuga si pe acasa

- Si unde iti e imaginatia? a intrebat Tortov.

- Cauta tot acolo unde cauta atentia, a hotarat Viuntov, foarte multumit.

- Acum aduceti-va aminte de gustul icrelor proaspete.

- Mi-am adus aminte, am raspuns eu.

- Unde se gaseste obiectul atentiei dumitale?

- La inceput am vazut in fata ochilor o farfurie mare cu icre pe masa.

- Inseamna ca obiectul a fost in gand, in afara de dumneata.

- Dar viziunea mi-a provocat pe loc senzatii de gust in gura, pe limba.

- Adica inauntrul dumitale, a observat Arkadie Nikolaevici. Intr-acolo s-a indreptat atentia dumitale.

- Sustov! Adu-ti aminte de mirosul somonului.

- Mi-am adus.

- Unde e obiectul?

- La inceput tot pe farfuria de pe masa de aperitive, isi aminti Pasa.

- Adica in afara de dumneata.

- Iar apoi undeva acolo, in gura, in nas, intr-un cuvant inauntrul meu.

- Acum adu-ti aminte de marsul funebru al lui Chopin. Unde e obiectul? controla Arkadie Nikolaevici.

- La inceput in afara de mine, in alaiul unei inmormantari. Dar aud sunetele orchestrei undeva, adanc, in urechi, adica inauntrul meu, explica Pasa.

- Intr-acolo e indreptata atentia dumitale?

- Da.

- Deci, in viata interioara noi cream la inceput reprezentari vizuale: ale locului unde s-ar gasi Ivan Platonovici, ale mesei cu aperitive sau ale cortegiului funerar si, prin aceste reprezentari, stimulam senzatiile interioare ale unuia dintre cele cinci simturi, fixandu-ne definitiv atentia

asupra lui. Astfel el se apropie de obiectul din viata noastra imaginata, dar nu pe cale directa, ci indirecta - cum sa spun? - prin-tr-un alt obiect ajutator. Asa sta chestiunea cu cele cinci staturi ale noastre.

1 Veliaminova ! Ce simti cand intri in scena ? a intrebat Tortov.

2 Nu stiu, zau, cum sa spun, s-a emotionat frumoasa noastra.

3 Si incotro e indreptata acum atentia dumitaie ?

4 Nu stiu, zau mi se pare spre cabina actorilor in culisele teatrului nostru inainte de inceputul spectacolului experimental.

5 Si ce ifaci in cabina actorilor ?

6 Nu stiu cum sa ma exprim ma framant din pricina costumului.

7 Si mu din pricina rolului Caterinci ? a mai intrebat Airkadie Nikolaevici.

8 Si din pricina Caterinci.

9 Sii ce simti ?

10 Ma grabesc, totul imi scapa din miinl mu izbutesc soneria si uite, aici, undeva, si aici ma strange ceva si o slabiciune, de parca as fi bolnava Vai ! Chiar, intr-adevar, se invarteste parnintul cu mine.

Veliaiinimova s-a lasat pe spatarul scaunului si si-a acoperit ochii cu mliim'ile ei fpumoa.se <http://fpumoa.se>.

- Cum vedeti, si de data aceasta s-a repetat acelasi lucru ; s-au creat reprezentarile vizuale ale vietii de culise inainte de a intra in scena. Ele

au provocat un ecou in viata interioara sau, cu alte cuvinte, au zamislit

trairea care, in dezvoltarea sa ulterioara, ar fi putut ajunge, poate, si pana

la o adevarata stare de lesin.

Obiectele atentiei noastre sunt imprastiate generos in jurul nostru in viata reala, dar mai ales in cea imaginata. Aceasta din urma ne zugraveste nu numai lumea intr-adevar existenta, dar si lucruri fantastice, imposibile in irealitate. Basmul e irealizabil in viata, dar el traieste in imaginatie. Acest domeniu e incomparabil mai variat in obiecte, decat realitatea.

Ganditi-va deci ce material inepuizabil avem pentru atentia noastra interioara.

Dair greutatea consta in faptul ca obiectele vietii noastre imaginate sunt nestatornice si adesea imperceptibile. Daca lumea concreta, materiala, care ne inconjura pe scena, cere un bun antrenament al atentiei, pentru obiectele imaginate, nestatornice aceste exigente fata de atentie cresc de mult mat multe ori.

- Cum sa dezvoltam in noi statornicia obiectului atentiei interioare ? am intrebat eu,

- Absolut in acelasi fel in care dezvolti atentia exterioara. Tot ce stiti 'despire ea se refera in aceeasi masura si da obiectele interioare, si la atentia interioara.

10 inseamna ca si in viata interioara si imaginata putem sa ne folosim de obiectele-punct apropiate, mijlocii si departate, de cercurile atentiei mici, mijlocii, mari, imobile si mobile ? il descoseani eu pe Tortov.

11 Doar le simti in dumneata. Asta inseamna ca ele exista si trebuie sa te folosesti de ele.

Continuand confruntarea obiectelor exterioare cu cele interioare si a atentiei interioare cu ce,a exterioara, Arkadie Nikolaevici a spus :

12 Tii minte cat erai de distras de gaura neagra a deschiderii scenei de la ceea ce se petrecea pe scena ?

13 Sigur ca tin minte 1 am exclamat eu.

14 Sa stii ca si atentia interioara se desprinde uneori pe scena de viata rolului prin amintirile artistului din viata sa proprie omeneasca. De aceea si in domeniul atentiei interioare are loc o lupta permanenta intre atentia justa si cea nejusta, intre cea utila si cea daunatoare pentru rol.

Atentia daunatoare ne departeaza de la linia justa si ne trage de partea cealalta a rampei, spre saila de spectacol sau dincolo de hotarele teatrului.

- Va sa zica, pentru dezvoltarea atentiei interioare trebuia sa, facem in gand aceleasi exercitii pe care ni le-ati aratat la timpul lor pentru atentia exterioara ? am vrut eu sa precizez intrebarea.

- Da ! a confirmat Arkadie Nikolaevici. Va trebuie si acum, ca si

atunci, in primul rand exercitii care va ajuta pe scena sa va desprindeti

atentia de ceea ce nu e nevoie sa observati, de ceea ce nu trebuie sa ganditi

si, in al doilea rand, exercitii care va ajuta sa va fixati atentia interioara

asupra a ceea ce ii trebuie rolului. Numai in astfel de conditii atentia va

deveni puternica, ascutita, concentrata, constanta, atat in exterior, cat si

in interior. Asta cere o munca grea, indelungata si sistematica.

- Fireste ca in specialitatea noastra atentia interioara e de prima importanta, pentru ca cea mai mare parte a vietii artistului, pe scena, in procesul de creatie, se desfasoara pe planurile visarii si nascocirii, in sitnatiile propuse inventate. Toate acestea traiesc nevazut in sufletul artistului si stot accesibile numai atentiei interioare.

E greu sa te concentrezi cu toata faptura asupra obiectului interior mobil in conditiile creatiei in public, stand in fa,ta a o mie de oameni, e greu sa te concentrezi cu toata fiinta ta asupra obiectului interior nestabil, sa inveti .sa te uiti la el pe scena cu ochii sufletului tau. Dar obisnuinta si munca inving toate piedicile.

15 Pirobabil ca pentru asta .sunt exercitii speciale ? am intrebat eu.

16 Sunt destule in procesul scolar si apoi in munca scenica. Ea, ca si creatia, oare de la atentia exterioara si, indeosebi, de :1a cea inferioara, o activitate .aproape neintrerupta. Daca elevul sau artistul intelege asta si se comporta constient fata de specialitatea lui acasa, la scoala si pe scena, daca el e destul de disciplinat in aceasta privinta si e intotdeauna concentrat interior, atunci poate fi linistit: atentia lui va capata antrenamentul necesar pentru munca, curenta, chiar si fara exercitii speciale.

Dar o asemenea munca constiincioasa, zilnica, cere o mare vointa, fermitate si tarie si nu oricine le are. De aceea atentia se poate antrena si in viata particulara, nu numai in munca scenica. In acest scop, faceti aceleasi exercitii ca si pentru dezvoltarea imaginatiei. Ele sunt la fel de valabile si pentru atentie.

Cand va culcati si stingeti lumina, obisnuiti-va sa revedeti in fiecare

seaira, in gand, toata viata zilei care a trecut, cautand sa va maruntiti amin

tirile pana ila ultima .limita, adica : daca va ganditi la pirinzul sau la dejunul

din ziua trecuta, straduiti-va .sa va amintiti si sa vedeti nu numai bucatele

pe care le-,ati mancat, dar si vesela cu care vi s-au servit felurile, precum

si asezarea ei pe masa. Amintiti-va si de gandurile si sentimentele provo

cate de conversatiile de ia masa si gustul a ceea ce ati mancat. Alteori adu-

ceti-va aminte nu de ziua care a .trecut, ci de momentele mai indepartate

aile vietii voastre. I

Revedeti si mai amanuntit, in gand, locuintele, camerele, locurile in care ati trait candva sau v-ati plimbat si, cand va aduceti aminte de lucruri separate, folositi-va in gand de ele. Asta va va

readuce la o actiune consecventa, bine cunoscuta candva, si la linia vietii care a fost. Verificati-le amanuntit si pe ele cu atentia voastra interioara.

Cautati sa va amintiti cat se poate mai limpede de cei apropiati de voi, vii si morti. Atentia are un rol mare in aceasta munca si gaseste prilejuri noi pentru exercitii.

…anul 19..

Astazi, Arkadie Nikolaevici si-a continuat lectia neterminata. El a spus :

- Atentia si obiectele, dupa cum stiti, trebuie sa fie extrem de stabile in arta. N-am nevoie de o atentie care luneca ta suprafata. Creatia cere o concentrare completa a intregului organism - realizata deplin. Cum sa obtinem deci obiectul stabil si atentia cuvenita lui ? Voi o stiti. De aceea, sa controlam pe viu. Nazvanov ! Urca-te pe scena si uita-te la cutia cu bec de pe masa rotunda.

M-am urcat pe scena. Lumina s-a stins repede, cu exceptia unei singure lampi, care a devenit pentru mine singurul obiect. Dar peste un minut, am urat-o. imi venea sa trrntesc lampa pe jos, atat mi se parea de plictisitoare.

Cand am marturisit aceasta lui Arkadie Nikolaevici, el mi-a reamintit: - Dumneata stii ca nu insusi obiectul, nu lampa, ci nascocirea atragatoare a imaginatiei indreapta pe scena atentia catre obiect. Nascocirea il regenereaza si cu ajutorul situatiilor propuse face obiectul atragator. Incon-joara-1 deci cat mai repede cu frumoasele, emotionantele nascociri ale fanteziei dumitale. Atunci lampa plictisitoare se va transforma si va deveni stimulentul creatiei.

S-a facut o pauza lunga, in timpul careia eu ma uitam la lampa, dar nu puteam inventa nimic pentru motivarea privirii mele. In sfarsit lui Tortov i s-a facut mila de mine.

- Am sa te ajut. Acest bec sa fie pentru dumneata ochiul pe jumatate deschis al unui monstru din basme, care doarme. In intunericul adanc nu i se vede trupul urias. Are sa-ti para cu atat mai ingrozitor. Spune-ti asa : ,.Daca nascocirea ar deveni o realitate, ce-as face ?' Tot asa s-ar gandi la acest lucru uo print din basme, inainte de a intra in lupta cu zmeul. Rezolva aceasta problema dupa logica simpla omeneasca : din ce parte e mai prielnic sa navalesti asupra unei fiare daca ea e cu botul indreptat spre dumneata si cu coada departe, in cealalta parte. Chiar daca planul navalirii e prost intocmit, chiar daca eroul din basm ar fi facut mai bine, totusi dumneata vei inventa ceva si-ti vei indrepta atentia si gandul asupra obiectului. Asa[1] se va trezi, imaginatia. Ea te va coprinde si va da nastere dorintei de actiune. Si o data ce ai inceput sa actionezi, inseamna ca ai acceptat obiectul, ai crezut in el, te-ai legat de el. inseamna ca a aparut scopul si atentia dumitale s-a rupt de tot ce e in afara de scena. Dar asta e numai inceputul regenerarii obiectului atentiei.

Tema pe care o aveam de rezolvat imi parea grea. Dar mi-am amintit ca „daca' nu 'forteaza si nu stoarce sentimentul, el cere numai un raspuns „dupa o logica omeneasca', cum s-a exprimat Arkadie Nikolaevici. Deocamdata trebuie numai sa hotarasc : din ce parte e mai indicat sa navalesc asupra monstrului ? Apoi am inceput sa judec logic si consecvent: „ce inseamna aceasta

lumina in intuneric ?' ma intrebam singur. E ochiul pe jumatate deschis al unui balaur care dormiteaza. Daca e asa, atunci el se uita drept la mine. Trebuie sa ma ascund de el. Dar mi-a fost frica sa ma misc. Ce e de facut ? Cu cat judecam mai mult si mai amanuntit intrebarea pusa, cu atat devenea mai important pentru mine obiectul atentiei. Si cu cat eram mai preocupat de el, cu atat ma hipnotiza mai puternic. Deodata becul a clipit si eu am tresarit. Apoi a inceput sa arda mai taire. Ma orbea si in acelasi timp ma emotiona, ma speria. M-am dat inapoi, pentru ca mi s-a parut ca zmeul rn-a vazut si s-a miscat. I-am spus-o lui Airkadie Nikolaevici.

- In sfarsit, ai izbutit sa recunosti existenta obiectului marcat! El a incetat sa mai existe in forma iui initiala si parca a si disparut, iair in locul lui a aparut altul, mai puternic, intarit de nascocirea tulburatoare a imaginatiei (a fost un bec - a devenit un ochi). Un obiect astfel transformat creeaza ca raspuns o reactie interioara ©motionala, O asemenea atentie, nu numai ca se intereseaza de obiect, dair ea antreneaza in munca intregul aparat creator al artistului si isi continua impreuna cu el activitatea ei creatoare.

Trebuie sa stiii sa renasti un obiect, apoi insasi atentia, transfarmind-o din una irece - spirituala, rationala - intr-una calda, infierbantata, afectiva. Aceasta terminologie e acceptata in limbajul nostru actoricesc. De altfel denumirea de „atentie senzitiva' nu ne apartine noua, ci psihologului I. I. Lapsin, care a folosit-o pentru prima oara in cartea sa Creatia artistica '.

In incheiere, am sa va spun ca atentia afectiva ne e deosebit de necesara si pretioasa in munca de creatie tocmai pentru „crearea vietii spiritului omenesc a rolului', adica pentru indop tintirea telului principal al artei noastre. Judecati acum care e insemnatatea atentiei senzitive in oreatia noastra.

Dupa mine, Tortov i-a chemat pe scena pe Sustov, pe Veselovski, pe Puscin si a prelucrat cu ei teme analoage. Nu le -mai descriu, ca sa nu ma repet.

…anul 19..

Unchiul meu s-a imbolnavit. Am intarziat la scoata. In timpul lectiei am fost chemat ta telefon de repetate ori. Pana la urma, a trebuit sa plec inainte de sfiirsitul lectiei. Daca voi mai adauga la aceasta perturbare si faptul ca eram distrat, ceea ce ma impiedica sa patrund cele spuse de Tortov, va ifi explicabil de ce astazi notele mele de la lectie sunt imbucata-tite si fara continuitate.

Am intrat in clasa in timpul unei discutii aprinse cu Veselovski. Se vede ca el spusese ca i se pare nu numai greu, dar si imposibil sa ai in

acelasi timp grija de rol, de metodele tehnice, de spectatori (pe caire nu poti sa-i dai afara din cercul atentiei), de cuvintele rolului, de replicile partenerului, de sufler, iar uneori si de inca cateva obiecte deodata.

- Cita atentie trebuie pentru asta ?! exclama deznadajduit Veselovski.

Uite, dumneata te simti lipsit de putere pentru o asemenea munca, iar jongleirul-calaret din circ o scoate perfect la capat cu o sarcina si mai grea» riscandu-si totodata si viata. intr-adevar : el trebuie sa se balanseze cu picioarele si cu trupul pe spinarea calului care galopeaza, sa urmareasca cu ochii echilibrul batului pus pe frunte, pe al carui varf se invarteste p farfurie mare si, in afara de asta, trebuie sa jongleze cu trei sau patru mingi. Cate obiecte deci are el simultan! Si, totusi, mai e si in stare sa-si indemne

bairbateste calul.

Jonglerul poate sa faca toate acestea pentru ca omul are o atentie

multiptana si nici un plan nu-1 impiedica pe celalalt.

Numai la inceput e gireu. Din fericire multe lucruri, datorita obisnuintei^ devin automate la noi. Si atentia poate sa devina automata. 'Sigur ca daca voi ati crezut pana acuma ca actorul lucreaza dupa inspiratie, cu singura conditie de ,a avea talent, va, trebui sa va schimbati parerea. Talentul fara munca e numai un material crud, nelncrat.

Nu stiu cum s-a ispravit discutia, deoarece am fost chemat la telefon si a trebuit sa ma duc dupa un doctor.

Ond rn-am intors la teatru, in clasa, ham gasit pe Govorkov slind la rampa cu ochii holbati in chip nefiresc, in timp ce Arkadie Nikolaevici cauta cu caldura sa-l convinga de ceva,

17 Ce s-a intamplat ? Despre ce discuta ? am intrebat pe un vecin.

18 Govorkov a spus ca „nu trebuie sa-ti iei ochii de la public', radea

vecinul meu.

- Noi jucam in fata multimii ! exclama el.

Dar Arkadie Nikolaevici protesta si spunea ca nu se poate privi „la

public'.

N-o sa ma opresc asupra discutiei insasi; o sa notez numai in ce conditii, dupa parerea lui Tortov, poti sa-ti indrepti ochii in directia spectatorilor.

- Sa admitem ca priviti spre un perete imaginar, care ar fi trebuit

sa-1 desparta pe artist de sala. Ce pozitie ar trebui sa ia ochii artistului

indreptati asupra unui obiect-punct foarte apropiat care se gaseste pe pe

retele imaginar ? Ar fi nevoiti sa se uite crucis, la fel ca atunci cand te uiti la varful propriului tau nas.

Si ce face actorul in marea majoritate a cazurilor ? Uitandu-se pe perete, dupa un obicei capatat o data pentru totdeauna, el isi indreapta ochii la parter, acolo unde e fotoliul regizorului, al criticului sau al admiratoarei. Atunci pupila lui nu mai priveste sub acel unghi vizual pe care il cere natura noastra cand e vorba de un obiect apropiat. Nu cumva presupuneti ca insusi actorul, partenerul lui si spectatorul n-au sa observe o asemenea greseala fiziologica ? Nu cumva sperati ca veti insela cu un lucru atat de nefiresc experienta voastra proprie si experienta noastra omeneasca ?

Acum o sa iau un alt caz : aveti nevoie, potrivit rolului vostru, sa va uitati departe, la nemarginirea marii, acolo unde se zareste panza unei barci caire se pierde la orizont.

Va aduceti aminte ce pozitie iau pupilele ochilor cand ne uitam in departare ?

Ele devin drepte de tot, asa incat amandoua razele privirii se intind aproape paralel una cu alta. Ca sa obtii o asemenea pozitie a pupilelor, trebuie parca sa strapungi peretele din fund al parterului, sa-ti gasesti' in gand cel mai indepartat punct imaginat si sa-ti opresti atentia asupra lui.

Si ce face ,in schimb artistul ? El, ca intotdeauna, isi indreapta totusi ochii spire parter, spire regizor, critic sau admiratoare.

Nu cumva credeti ca si in acest caz nefiresc poti sa te inseli si pe tine si pe spectatori ?

Cand va veti invata cu ajutorul tehnicii sa puneti obiectul la locul lui adevarat si va veti fixa atentia asupra lui, cand veti intelege importanta spatiului pe scena, pentru unghiul vizual, atunci sa priviti inainte spre spectatori, sa zburati cu privirea dincolo de ei sau, dimpotriva, mici sa n-ajungeti cu privirea pana la ei. Deocamdata insa, feriti-va de obiceiul de a insela fizic. Asta produce anumite devieri ale atentiei intr-un aparat tanar, nefortificat inca.

19 incotro sa ma uit deci, deocamdata ? a intrebat Govarkov.

20 Deocamdata uitati-va la dreapta, la stanga, la linia de sus a deschiderii scenei. Sa nu va fie teama, spectatorul va va vedea ochii. Cand va fi nevoie, ei se vor intoarce singuri spre obiectul imaginat, care s-ar gasi, chipurile, de partea cealalta a rampei. Asta se va face de la sine, instinctiv si just. Dar fara aceasta necesitate interioara subconstienta, feriti-va de a privi drept, spre un perete inexistent sau' in departare, pana nu se va forma in vod o psihotehnica necesara pentru asta.

Eu am fost iarasi chemat la telefon si de data aceasta nu m-am mai intors in clasa.

…anul 19..

La lectia de astazi, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Ca sa epuizam complet partea practica a functiei atentiei artistice, e necesair sa mai vorbim despre ea ca despre o arma pentru obtinerea materialului creator.

Artistul trebuie sa fie atent nu numai pe scena, ci si in viata. El trebuie sa se concentreze cu toata fiinta lui asupra a ceea ce ii trezeste atentia.

El trebuie sa se uite nu ca un om de irind, distrat, ci cu patrundere, in a dineul lucrului pe caire il observa.

Altfel, metoda' noastra creatoare s-ar fi dovedit unilaterala, straina de adevar, de viata, de contemporaneitate si cu nimic legata de ele.

Sunt oameni care poseda de la natura darul observatiei. Ei observa fara sa vrea si-si intiparesc puternic in memorie tot ce se petrece in jurul lor. In ataca de asta, ei stiu sa aleaga din ceea ce au observat tot ce e mai insemnat, mai interesant, mai tipic, mai colorat. Ascultandu-i pe acesti oameni, vezi si intelegi ceea ce scapa atentiei oamenilor cu prea putin spirit de observatie, caire nu stiu in viata sa priveasca, sa vada si sa vorbeasca pitoTesc despre cele percepute.

Din pacate, nu oricine poseda o asemenea atentie, atat de necesatra artistului, care sa gaseasca esentialul, caracteristicul.

Adesea oamenii nu stiu s-o faca nici macar de dragul intereselor lor personale elementare. Cu atat mai mult ei nu stiu sa priveasca atent si sa asculte, de dragul cunoasterii adevarului vietii, pentru o sensibila si precauta apropiere de oameni, pentru o verosimila creatie artistica. Aceste calitati apartin numai oamenilor exceptionali. De cate oiri nu suferi in fata orbirii omenesti care face cateodata din oameni buni de la natura miste tirani Ifara voie ifata de cei ce le simt aproape sau ii preface pe destepti in prosti caire nu mai vad ceea ce se petrece in fata ochilor lor !

Oamenii nu stiu sa distinga dupa chip, dupa privire, dupa timbrul vocii, in ce stare sufleteasca se gasesc interlocutorii lor, nu stiu sa priveasca si sa vada adevarul complicat al vietii, nu stiu sa asculte atent si sa auda ou adevarat. Daca ei air sti sa faca toate astea, creatia air ii nesfiirsit mai bogata, mai fina si mai adanca. Dair nu poti introduce in om ceea ce nu i-a dat natura ; poti doar sa te silesti sa dezvolti si sa completezi macar putinul pe care il aire.

Acest lucru cere, in domeniul atentiei, o munca enorma, timp, dorinta

si exercitii sistematice.

Cum sa-i invatam pe cei care observa pirea putin sa observe si sa vada ceea ce le da natura si viata ? inainte de toate trebuie sa li se explice cum sa priveasca si sa vada, sa asculte si sa auda, nu numai ce e irau, ci, in special, ifirumosul. Frumosul inalta sufletul, trezeste in el cele mai bune sentimente, care lasa urme adanci, de nesters, in memoria afectiva si in cealalta. Cel mai frumos lucru e natura insasi. Patrundeti cat mai staruitor cu privirea in ea. La inceput priviti o floare, sau o frunza, sau o panza de paianjen, sau florile de gheata de pe fereastra si asa mai departe. Toate astea sunt pperele de arta ale celei mai mari pictorite - natura. Cautati sa definiti in cuvinte ceea ce va place in ele. Asta va obliga atentia sa patrunda mai puternic in obiectul observat, sa se

comporte mai constient fata de el, pentru pretuirea lui, sa patrunda mai adanc in esenta lui. Nu dis pretuiti nici partile sumbre ale naturii ; nu uitati ca printre fenomenele negative, stat ascunse cele pozitive, ca in ceea ce e hidos exista si 'frumos, intocmai dupa cum in frumos exista si urat. Dar frumosul adevarat nu se teme de uraciune. Adesea uiritul pune mai bine in valoare frumosul.

Cautati si una si alta, definiti-le in cuvinte, cunoasteti-le si invatati sa le vedeti. Fara asta, reprezentarea frumosului devine unilaterala, dulceaga, dragalasa, sentimentala, ceea ce e primejdios pentru arta.

Apoi cercetati in acelasi fel si operele de arta, literatura, muzica, obiectele din muzee si altele ; cercetati tot ce va cade sub ochi si va ajuta sa va formati un gust bun si dragoste pentru frumos.

Dar nu faceti acest luciru cu ochiul rece al omului de laborator cu creionul in mina. Adevaratul artist se consuma o data cu tot ce se petrece in jurul lui, el se simte atras de viata care devine obiectul studiului si pasiunii lui, inghite cu lacomie ceea ce vede, se straduieste sa pastreze cele primite dinafara nu ca un stat ist ici an, ci, ca un artist, nu numai in carnetelul lui, dair si in inima. Caci ceea ce capata el nu e un material simplu, ci un material creator viu, palpitant. Intr-un cuvant, nu se ppate lucra in arta la rece. Avem nevoie de un anumit grad de inflacarare, ne e necesara atentia afectiva. Asta se refera si la procesul cautarii materialului pentru creatie. Astfel, de exemplu, cand sculptorul cauta bucatile de marmura ca sa creeze din ele o Venera, cautarea il emotioneaza. intr-o nuanta a pietrei sale sau in alta, intr-o vina sau in alta, el presimte si simte trupul creatiunii sale viitoare. Si la noi, artistii scenei, la baza oricarui proces de alegere a materialului creator se afla atractia. Asta, fireste, nu exclude munca imensa a ratiunii. Dar nu se poate gandi oare la cald si nu la rece ? Deseori in-timplarea ne ajuta in viata sa stimulam natural si puternic atentia ; atunci chiar un om distrat devine un bun observator. Sa va povestesc, de pilda, un episod din viata mea.

M-am dus pentru o anume chestiune la un scriitor renumit, care ,mi-e drag. Gandi am fost introdus in cabinetul lui, am incremenit de mirare : biroul lui era supraincarcat de manuscrise, de hartii, de carti, oare marturiseau munca creatoare recenta a poetului, iar alaituri de masa, o toba mare turceasca, niste talgere, un trombon imens si niste pupitre de orchestra, care nu incapusera in salonul vecin. Ele fusesera introduse in cabinet prin usa enorma cu doua canaturi, larg deschisa. In incaperea vecina domnea haosul: mobila era in dezordine, impinsa spre pereti, iar suprafata eliberata era plina de pupitre.

„Nu cumva poetul creeaza aici, in aceasta ingramadire, in sunetele tobei, talgerelor, trombonului ?' m-am gandit eu. Asta nu era oare o descoperire neasteptata, care ar atrage atentia chiar a unui om cu mai putin spirit de observatie si l-ar obliga sa faca orice ca sa inteleaga si sa explice enigma ? Nu e de mirare ca si atentia mea s-a incordat si a inceput sa lucreze cu toata energia.

Vai! Daca artistii s-ar interesa de viata piesei si a rolului asa cum m-am interesat eu atunci de ceea ce se petrecea in casa scumpului meu scriitor ! Daca ei ar patrunde intotdeauna cu acelasi spirit de observatie in viata reala, in ceea ce se petrece in jurul lor ! Ce bogat material creator ar avea ! in asemenea conditii, la un artist adevarat procesul cautarii s-ar savarsi asa cum se cuvine.

Nu trebuie sa uitam totusi ca nu e greu sa observam cand realitatea care ne inconjoara atrage singura atentia noastra asupra ei si ne trezeste interesul. Atunci totul se savarseste de la sine, pe cale fireasca. Dar ce e de facut cand nimic nu-ti aprinde curiozitatea, nu te emotioneaza, nu te impinge la intrebari, la presupuneri, la cercetarea a ceea ce vezi ?

lata, de pilda, inchipuiti-va ca as fi nimerit in odaia renumitului scriitor nu in ziua unei repetitii a orchestrei, ci intr-o perioada obisnuita, cand pupitrele ar fi fost scoase si toata mobila ar fi stat la locul ei. As fi vazut in apartamentul iubitului meu scriitor o randuiala obisnuita, aproape mic-burgheza, care n-ar fi spus nimic, la prima vedere, sentimentului meu, n-ar fi caracterizat in nici un fel viata celebrului locuitor al apartamentului, n-ar fi stimulat cu nimic atentia, curiozitatea si imaginatia, nu m-ar fi impins la intrebari, presupuneri, observatii sau cercetari.

In cazul acesta ar fi fost necesar sau un spirit de observatie natural, absolut exceptional, o atentie ascutita, care sa te ajute sa observi trasaturile si nuantele tipice, aproape imperceptibile, ale vietii oamenilor, sau un imbold fizic, un branci, o metoda ajutatoare, care sa contribuie la stimularea atentiei ce dormiteaza.

Dar calitatile naturale exceptionale nu depind de noi. in ceea ce priveste metoda tehnica, trebuie intai s-o gasesti, s-o aplici, sa te inveti s-o stapanesti. Deocamdata folositi ceea ce ati si incercat in practica si va e bine cunoscut. Vorbesc despre imboldul dat imaginatiei, care v-a ajutat la timpul sau s-o stimulati atunci cand era lipsita .de actiune. Aceasta metoda va trezi atentia, va va scoate din starea de observator rece al vietii altora si va stimula elanul vostru creator.

Ca si mai inainte, puneti-va intrebari si raspundeti la ele cinstit, sincer : cine, ce, cand, unde, de ce, pentru ce se intampla ceea ce observati voi ? Definiti in cuvinte ceea ce gasiti frumos, tipic, in odaie, in lucrurile care va intereseaza, ce caracterizeaza mai mult pe stapanii lor. Determinati destinatia camerei si a obiectelor. intrebati-va si raspundeti: de ce sunt asezate mobilele si celelalte lucruri asa si nu altfel si ce obisnuinte ale sta-pinilor lor ne sugereaza ele ? Uite, de pilda, ganditi-va la cazul amintit de mine chiar acuma, adica de vizita la iubitul meu scriitor. Intrebati-va : „De ce arcusul, salul turcesc si daireaua sunt aruncate pe divan ? Cine se ocupa aici de dansuri si de muzica ? insusi stapanul sau inca cineva ?' Ca sa raspundeti la intrebare, va trebui sa-1 cautati pe acest „cineva' necunoscut. Cum sa-1 gasiti ? Cu ajutorul intrebarilor, cercetarilor, presupunerilor ? Dupa palaria de dama care e trantita pe jos se poate presupune prezenta unei femei in apartament. Lucrul acesta e confirmat si de portretele de pe masa de scris si din ramele stranse intr-un colt si neatarnate inca pe pereti, dupa ocuparea recenta a locuintei. Cautati de asemenea sa cercetati albumele aruncate pe mese. Veti gasi peste tot multe fotografii ale uneia si aceleiasi femei: in unele fotografii e frumoasa, in altele nu e frumoasa, dar intotdeauna e picanta, originala. Asta va va dezvalui o taina : dupa capriciile cui este condusa viata casei, cine se ocupa aici de pictura, de dansuri si cine dirijeaza orchestra. Presupunerile imaginatiei voastre, intrebarile, zvonurile care se creeaza in jurul numelui acelui om vestit va vor sugera multe lucruri. Din ele veti afla ca celebrul scriitor e indragostit de femeia aceea, ca ea e eroina pieselor, romanelor si povestirilor lui. Poate va veti teme ca aceste presupuneri, completari si nascociri ale voastre, pe care va trebui sa le admiteti fara sa vreti, vor denatura materialul adunat de voi din viata ? Sa nu va fie teama ! Adesea completarile personale (daca crezi in ele) nu fac decat sa dea relief materialului.

Va voi povesti un caz pentru confirmarea acestui gand : Odata, uitin-du-ma la trecatorii de pe bulevard, am vazut o batrana grasa si inalta, care impingea un carucior de copil in care, in locul copilului, se afla o colivie cu un scatiu. Pesemne ca femeia care trecuse pe langa mine pusese colivia in carucior, ca sa n-o duca in mina. Dar mi-a venit pofta sa vad altfel realitatea si mi-am spus ca batrana isi inmormantase toti copiii si nepotii-, ca nu-i mai ramasese pe lume decat o singura fiinta iubita - scatiul din colivie - si iat-o cum il plimba pe bulevard, asa cum si-a plimbat pe aici, de curand inca, ultimul ei nepot iubit. O asemenea rastalmacire e mai ascutita, mai scenica, decat insasi realitatea. De ce oare sa nu-mi intiparesc in minte, in chipul acesta, observatiile mele ? Eu nu sunt doar un statistician, care are nevoie de exactitate in informatiile culese ; eu sunt un artist, pentru care au importanta emotiile creatoare.

Tabloul cules din viata, colorat cu propria mea imaginatie, traieste in memoria mea pana in prezent si cere sa fie adus pe scena.

Dupa ce va veti deprinde sa observati viata care va inconjura si sa cautati in ea material creator, trebuie sa va indreptati spre studierea materialului cel mai necesar pentru noi, pe care se bazeaza in special creatia noastra. Vorbesc despre acele emotii pe care le capatam prin comunicarea personala, nemijlocita - de la suflet la suflet - cu obiectele vii, adica cu oamenii.

Materialul afectiv ne e cu deosebire pretios pentru ca din el se formeaza „viata, spiritului omenesc a rolului', creatiune care e scopul prindpal al artei noastre. Obtinerea acestui material e grea, pentru ca el e nevazut, imperceptibil, nedeterminat si se simte doar launtric.

E adevarat ca multe procese intime sufletesti se reflecta in mimica, in ochi, in glas, in vorbire, in miscari si in tot aparatul nostru fizic. Asta usureaza sarcina observatorului, dar nici in asemenea conditiuni nu e usor sa intelegi esenta umana, pentru ca oamenii isi deschid si isi arata rareori sufletul asa cum e el intr-adevar. in majoritatea cazurilor, ei isi ascund sentimentele si atunci masca lor insala, nu-1 ajuta pe observator, ba ii ingreuneaza si mai mult ghicirea sentimentului ascuns.

Psihotehnica noastra n-a elaborat inca metode pentiu usurarea indeplinirii tuturor proceselor descrise, de aceea imi ramane sa ma limitez la cateva sfaturi practice, care va vor fi uneori de un ajutor oarecare. Sfaturile mele nu sunt noi si constau in urmatoarele: cand lumea interioara a omului pe care-1 observi se dezvaluie prin atitudinile, ideile, elanurile lui, sub influenta situatiilor oferite de viata, urmariti atenti aceste comportari si studiati situatiile, comparati-le unele cu altele si intrebati-va : „De ce omul a procedat asa sau altfel, ce se petrece in mintea lui ?' Trageti din toate acestea concluziile corespunzatoare, determinati-va atitudinea fata de obiectul observat si intelegeti, cu ajutorul acestei munci, structura sufletului lui.

Cand, dupa o observare si cercetare indelungata si patrunzatoare, acest lucru va va izbuti, atunci artistul va capata un bun material creator. Dar se intampla ca viata interioara a omului observat sa nu fie accesibila cunoasterii noastre, ci numai intuitiei. in cazul acesta, e necesar sa patrunzi in ascunzisurile adanci ale sufletelor straine si sa cauti acolo, cu asa-numitele antene ale sensibilitatii tale proprii, material pentru creatie. In acest proces, avem de-a face cu cea mai subtila atentie si observatie de origine subconstienta. Atentia noastra obisnuita nu e destul de

patrunzatoare pentru a putea savarsi procesul de cautare a materialului in sufletele celorlalti oameni.

Daca as cauta sa va conving ca psihotehnica noastra actoriceasca e destul de formata pentru un asemenea proces, as spune un neadevar, care n-ar aduce nici un folos practic cauzei.

in acest proces atat de complicat al cautarii celui mai fin material emotional creator, care nu se supune cunoasterii noastre, nu ne ramane decat sa ne bazam pe intelepciunea noastra de toate zilele, pe experienta omeneasca, pe sensibilitate, pe intuitie. Sa asteptam ca stiinta sa ne ajute sa gasim o metoda mai practica de a ne apropia de un suflet strain; sa ne invatam sa ne orientam in chip logic in desfasurarea sentimentelor, in psihologie, in stiinta caracterului. Poate ca asta ne va ajuta sa elaboram unele metode pentru cautarea materialului creator subconstient nu numai in viata exterioara, dar si in viata interioara a oamenilor.

VI - DESTINDEREA MUSCHILOR

…anul 19.

Iata ce s-a intamplat:

Intrand in clasa, Arkadie Nikolaevici ne-a chemat pe scena, pe Malo-letkova, pe Viuntov si pe mine, si ne-a pus sa repetam exercitiul cu arderea banilor. Am inceput sa jucam.

La inceput, in prima parte, totul a mers bine. Dar apropiindu-ne de punctul tragic, am simtit ca ceva a sovait in mine, apoi s-a inchis, s-a strans acolo aici M-am infuriat. „N-am sa cedez !' am hotarat eu si, ca sa caut ajutor dinafara, am apasat cu toata puterea pe un obiect oarecare, care s-a nimerit sa fie o scrumiera de sticla. Dar cu cat o apasam mai tare, cu atat se strangeau mai tare supapele sufletesti. Si, cu cat se strangeau mai mult supapele, cu atat mai tare apasam pe scrumiera. Deodata ceva a trosnit si s-a spart. Am simtit in acelasi timp o durere puternica, intepatoare ; un lichid cald mi-a muiat mina. Foaia de hartie alba care se gasea pe masa s-a colorat in rosu. Mansetele mele erau rosii. Sangele tasnea din mana mea ca dintr-o fantana.

M-am speriat, am simtit ca se invarteste casa cu mine si mi s-a facut rau. Nu stiu daca am lesinat sau nu. Tin minte ca era invalmaseala. Ii tin minte pe Rahmanov si pe Tortov. Unul imi strangea mina de ma durea, iar celalalt o lega cu sfoara. La inceput m-au sprijinit, apoi m-au dus pe sus. Qovorkov rasufla greu deasupra urechii mele din cauza greutatii poverii. M-a miscat atitudinea lui fata de mine. Mi-amintesc, ca prin ceata, de doctorul si de durerea pe care mi-a pricinuit-o el. Apoi o slabiciune st mai mare ameteala Se vede ca am lesinat.

Viata mea teatrala s-a intrerupt pentru o bucata de vreme. Fireste ca s-au intrerupt si insemnarile in jurnalul meu. Nu e loc in el pentru viata mea particulara, mai ales pentru una plictisitoare si monotona, ca zacerea in pat.

…anul 19. .

Adineauri a fost la mine Sustov si mi-a povestit in culori vii ceea ce

se intampla la scoala.

Se vede ca accidentul care s-a petrecut cu mine a influentat asupra programului studiilor si a determinat un pas grabit inainte in domeniul educarii trupului. Tortov a spus :

„Trebuie sa incalcam programul strict sistematic, consecventa lui teoretica si sa va vorbesc, inainte de timpul cuvenit, despre unul dintre cele mai insemnate momente ale muncii artistice; despre procesul destinderii muschilor.

Adevaratul loc al acestei probleme e acolo unde se va vorbi despre tehnica exterioara, adica despre educarea corpului. Dar faptele ne arata cu staruinta ca e mai just sa ne oprim chiar acum asupra acestei probleme, la inceputul programului, cand este vorba despre tehnica interioara, sau, mai just, despre psihotehnica.

Nu va puteti inchipui cat rau ii fac procesului creator convulsia musculara si crisparile fizice. Cand ele se manifesta in organul vocal, oameni cu un glas minunat din nastere incep sa raguseasca, sa haraie sau ajung pana la pierderea capacitatii de a vorbi. Cand crisparea se iveste in picioare, actorul umbla ca un paralitic; cand crisparea e in maini, ele intepenesc, se transforma in bete si se ridica ca niste bariere de cale ferata. Aceleasi crispari, cu toate urmarile lor, se petrec in sira spinarii, pe gat, pe umeri. Ele uratesc de fiecare data artistul si-1 impiedica sa joace. Dar mai rtau decat oricand e atunci cand crisparea se stabileste pe fata si o schimonoseste, o paralizeaza sau ii impietreste mimica. Atunci ochii ies din orbite, convulsia muschilor da o expresie neplacuta fetii, necorespunzatoare cu sentimentul pe care-1 traieste artistul. Crisparea poate sa apara in diafragma si in alti muschi care participa la procesul respiratiei si atunci stanjeneste acest proces si taie rasuflarea. Toate aceste conditiuni nu pot sa nu dauneze trairii, intruchiparii exterioare a acestei trairi si starii de spirit a artistului.

Vreti sa va convingeti de felul in care incordarea fizica paralizeaza toata activitatea, toate actiunile noastre, de felul in care incordarea muschilor impiedica viata psihica a omului ? Haide sa facem o experienta : uite acolo, pe scena, un pian. incercati sa-1 ridicati'.

Elevii s-au incordat puternic si au ridicat pe rand coltul pianului greu.

„inmulteste repede, cat timp tii pianul, 37 cu 9 ! a poruncit Tortov unui elev. Nu poti ? Atunci adu-ti aminte de toate magazinele de pe strada dumitale, incepand de la raspantie. Nici asta nu poti ? Ei, atunci fredoneaza cavatina din Faust. Nu iese ? incearca sa simti gustul rinichilor marinati sau adu-ti aminte de senzatia pe care o ai cand atingi un plus matasos, sau de mirosul de ars'.

Elevul, ca sa indeplineasca sarcinile date de Tortov, a lasat coltul pianului pe care-1 tinea cu mare incordare in sus si, odihnindu-se o clipa, si-a amintit de toate cele intrebate, le-a recunoscut si a inceput sa raspunda la ele pe rand, provocand in sine acele senzatii care i se cereau.

„Astfel - a rezumat Tortov - ca sa raspunzi la intrebarile mele, ti-a trebuit sa lasi pianul greu, sa-ti destinzi muschii si numai dupa aceea sa te lasi in voia amintirilor.

Asta nu ne arata oare ca incordarea musculara impiedica munca interioara si, cu atat mai mult, trairea ? Atata timp cat exista o incordare fizica, nu poate fi vorba despre un sentiment adevarat si despre o viata sufleteasca normala a rolului. De aceea, inainte de a incepe sa creezi, trebuie sa-ti pui in ordine muschii, ca ei sa nu incatuseze libertatea actiunii. Daca insa nu vom face acest lucru, atunci vom ajunge sa ne purtam pe scena asa cum se povesteste in cartea Viata mea in arta. Acolo se spune ca un artist, din pricina incordarii, strangea pumnii si-si infigea unghiile in palma sau isi zgarcea degetele de la picioare si apasa asupra lor cu toata greutatea trupului lui.

Si iata un nou exemplu si mai convingator : catastrofa lui Nazvanov ? El a suferit consecintele calcarii legilor naturii si ale fortarii ei. Sa se faca mai repede sanatos, saracul de el, si nenorocirea care i s-a intamplat sa-i serveasca si lui, si noua tuturor, ca exemplu instructiv de ceea ce nu trebuie sa mai facem de acum inainte pe scena si de ceea ce e necesar sa smulgem din noi o data pentru totdeauna'.

21 Si e cu putinta sa lepadam o data pentru totdeauna crisparile si sfortarile fizice ? Ce-a spus despre asta Arkadie Nicolaevici ?

22 Arkadie Nikolaevici ne-a amintit de ceea ce e scris in cartea Viata mea in arta despre artistul care suferea de incordari musculare puternice. El si-a format obiceiul unui autocontrol neintrerupt, mecanic. De cum pasea pe scena, muschii lui se destindeau de la sine, se eliberau de surplusul de contractare. Acelasi lucru i se intampla si in momentele grele de creatie pe scena.

23 Asta e uimitor ! l-am invidiat eu pe fericitul acela.

24 Dar munca temeinica a artistului nu e violata numai de spasmul puternic muscular. Chiar cea mai neinsemnata crispare, intr-un loc oarecare pe care nu ti-1 descoperi deodata, poate sa paralizeze creatia, continua sa-si aduca aminte Pasa cuvintele lui Tortov. Iata, de pilda, o in-tinaplare din practica, care confirma aceste cuvinte. O actrita avea un talent si un temperament minunate, dar nu le vadea intotdeauna. Izbutea numai in momente rare, intamplatoare. Foarte des sentimentul ei era inlocuit cu o simpla incordare fizica (sau, cum se spune la noi, cu o „um-fiare in pene'). S-a lucrat foarte mult cu ea pentru destinderea muschilor si s-a izbutit sa se realizeze mult, dar nici asta n-a ajutat-o decat in parte. S-a observat absolut intamplator ca in momentele dramatice ale rolului spranceana dreapta a artistei se incorda putin de tot. I s-a propus sa-si creeze un obicei mecanic : in momentul de trecere catre un pasaj mai greu, sa inlature orice incordare de pe fata, pana la o eliberare deplina. Cand ii izbutea acest lucru, atunci toata incordarea trupului slabea de la sine. Actrita parca renastea, trupul ei devenea usor, expresiv, iar fata, acum mobila, exprima viu trairea vietii sufletesti a rolului; sentimentul iesea liber la suprafata din ascunzisurile subconstientului, parca ar fi fost scos dintr-un sac, in libertate. Artista isi dadea seama de libertatea asta, scotea la iveala cu bucurie ceea ce se ascundea in sufletul ei, si asta o inspira.

…anul 19..

Umnovih, care m-a vizitat astazi, m-a asigurat ca Tortov ar fi spus ca trupul nu poate fi eliberat total de toate incordarile de prisos. O astfel de sarcina ar fi, pare-se, nu numai nerealizabila, dar chiar inutila. Sustov insa ma asigura, tot din cele auzite de la Tortov, ca e necesar sa-ti des-tinzi

totdeauna muschii, atat pe scena, cat si in viata. Daca n-o faci, crisparea si convulsiile pot sa ajunga la limitele extreme si sa sugrume germenul sentimentului viu in momentul creatiei.

Totusi, cum sa rezolvi contradictia : nu e cu putinta sa destinzi pe deplin muschii, dar e necesar sa-i destinzi ?

Sustov, care a venit la mine dupa Umnovih, mi-a spus aproximativ urmatoarele lucruri asupra aceleasi probleme:

- La oamenii nervosi, incordarile musculare involuntare sunt inevitabile in toate momentele vietii.

La actor, fiindca si el e om, incordarile musculare vor aparea intotdeauna cand joaca in public. Daca reduci incordarea din spate, ea va aparea in umeri; daca o indepartezi de acolo, vezi ca a trecut la diafragma. Si asa, tot timpul vor aparea crispari musculare cand ici, cand colo. De aceea trebuie sa duci o lupta permanenta si neobosita cu aceasta slabiciune, sa n-o intrerupi niciodata. Nu se poate sa nimicesti raul, insa e necesar sa lupti cu.el. Lupta consta in faptul ca trebuie sa faci sa se nasca in tine un observator sau un controlor.

Rolul controlorului e greu : el trebuie atat in viata, cat si pe scena, sa urmareasca neobosit ca sa nu apara nicaieri un surplus de incordare, crispari, convulsii musculare. Cand se ivesc crisparile, controlorul trebuie sa le indeparteze. Acest proces de autocontrol si de indepartare a surplusului de incordare trebuie sa fie dus pana la o deprindere mecanica, inconstienta. Mai mult decat atat, autocontrolul trebuie transformat intr-o obisnuinta normala, intr-o necesitate fireasca si nu numai pentru momentele linistite ale rolului, dar mai ales pentru minutele de inalt avant nervos si fizic.

25 Gum ?! nu intelegeam eu. Sa nu te incordezi in clipe de emotie ?!

26 Nu numai sa nu te incordezi, ci, dimpotriva, sa-ti destinzi cat se poate de tare muschii, a confirmat Sustov.

Arkadie Nikolaevici a spus - a continuat Pasa - ca artistii, in clipele de avant puternic, sub influenta unui surplus de efort se incordeaza si mai tare. Stim cum se reflecta asta in creatie. De aceea, ca sa nu te poticnesti in momentele de elan puternic, trebuie sa ai grija mai ales de cea mai deplina, mai absoluta eliberare a muschilor de incordare. Obisnuinta unui neintrerupt autocontrol si a luptei cu incordarea trebuie sa devina o stare normala a artistului pe scena. Ea trebuie obtinuta cu ajutorul unor exercitii indelungate si a unui antrenament sistematic. Trebuie sa ajungi pana acolo incat, in clipele de mare avant, obisnuinta de a-ti destinde muschii sa devina mai normala decat necesitatea de a te incorda, a spus Pasa.

27 Si e posibil ?!

28 Arkadie Nikolaevici afirma ca e posibil. Sa se creeze incordarea - spunea el - daca nu poti s-o eviti. Dar pe urma sa apara interventia controlului.

Fireste ca in formarea obisnuintei mecanice trebuie sa te gandesti mult la inceput la controlor si sa-i dirijezi actiunea, si asta te distrage de la creatie. Dar pe urma destinderea muschilor, sau macar tendinta spre destindere in clipele de emotie, devine un fenomen normal. Trebuie sa lucrezi zilnic, sistematic pentru a capata aceasta deprindere si nu numai in orele de curs si la exercitiile de acasa, ci si in viata reala, in afara de scena, adica in timpul in care omul se culca, se scoala, mananca, se plimba, lucreaza, se odihneste, intr-un cuvant in toate momentele existentei lui. Trebuie ca pe acest controlor muscular sa-1 inradacinezi in natura ta fizica, sa faci din el o a doua natura. Numai in acest caz controlorul muscular ne va ajuta in momentul creatiei. Daca insa vom lucra pentru destinderea muschilor doar in orele sau minutele destinate pentru aceasta, atunci nu vom obtine rezultatul dorit, pentru ca asemenea exercitii, limitate de timp, nu formeaza o obisnuinta care sa devina deprindere inconstienta, mecanica.

Cand m-am indoit de posibilitatea indeplinirii a ceea ce mi-a explicat Y Sustov, el mi 1-a dat ca exemplu pe insusi Tortov. In primii ani ai acti-/ vitatii sale artistice, cand se afla intr-o stare de nervozitate intensa, incordarile musculare ajungeau la el pana aproape de convulsiile extreme. Dar de cand si-a format inauntrul lui acel controlor mecanic, s-a creat in el necesitatea ca, atunci cand nervozitatea e acuta, sa nu-si incordeze muschii, ci, dimpotriva, sa-i destinda.

Toi astazi m-a vizitat si dragul nostru Rahmanov. Mi-a transmis salutari din partea lui Arkadie Nikolaevici si mi-a spus ca 1-a insarcinat sa-mi arate cateva exercitii,

„Tot n-are ce face Nazvanov cat sta in pat - a adaugat Arkadie Nikolaevici - atunci sa fie silitor. Acum asta e cea mai potrivita ocupatie pentru el'.

Iata un exercitiu : trebuie sa ma culc pe spate pe o suprafata neteda si tare (de pilda pe podea) si sa observ care sunt grupurile de muschi care se incordeaza fara sa fie necesar.

Pentru a-ti recunoaste mai limpede senzatiile interioare, poti sa determini prin cuvinte locurile crispate si sa-ti spui: „crispare in umar, in gat, in omoplat, in sale'.

Trebuie sa-ti destinzi numaidecat una dupa alta incordarile pe care le observi si sa le cauti mereu pe cele noi.

Am incercat, in prezenta lui Rahmanov, sa fac un exercitiu mai simplu, culcat, nu pe podeaua tare, ci pe patul moale. imi destindeam muschii incordati si lasam doar ce mi se parea mie ca e necesar ca sa-mi sprijine greutatea corpului si numeam acele locuri: „Amandoi omoplatii si sacrum'. Totusi Ivan Platonovici a protestat:

- Dragul meu, indienii ne invata ca trebuie sa stam culcati, cum stau culcati copiii mici si animalele. Ca animalele ! a repetat el ca sa ma convinga. Fii sigur !

Apoi Ivan Platonovici mi-a explicat pentru ce e nevoie de asta. Sa vazut ca daca culci un copil sau o pisica pe nisip si-i lasi sa se linisteasca sau sa adoarma si pe urma ii ridici precaut, pe nisip ramane imprimata forma trupului lor intreg. Daca faci aceeasi experienta cu un om matur, atunci pe nisip vor ramane numai urmele omoplatilor si ale sacrumului, care au fost proptite mai

puternic. Celelalte parti ale corpului insa, multumita unei incordari permanente, cronice, obisnuite, a muschilor, s-au sprijinit mai slab de nisip si nu s-au imprimat pe el.

Ca sa te asemeni cu copiii cand te culci si sa obtii forma trupului tau pe o suprafata moale, trebuie sa te eliberezi de orice incordare a muschilor. O asemenea stare ii da trupului cea mai buna odihna. Dupa o ora sau o jumatate de ora de asemenea odihna, poti sa devii atat de proaspat, cum n-ai sa izbutesti in alte conditii nici in decursul unei nopti intregi. Nu degeaba conducatorii caravanelor recurg si ei la asemenea procedee. Ei nu pot sa ramana mult timp in desert si sunt nevoiti sa-si reduca somnul la minimum. Durata odihnei se completeaza la ei cu o deplina eliberare a corpului de incordarea musculara,'ceea ce da forte noi organismului obosit.

Ivan Platonovici se foloseste zilnic de aceasta metoda, intre ocupatiile de peste zi si cele de seara. Dupa zece minute de odihna, el se simte complet inviorat. Fara acest repaus, el n-ar putea rezista la munca pe care trebuie s-o indeplineasca zilnic.

Dupa plecarea lui Ivan Platonovici, l-am chemat in odaie pe cotoiul nostru si l-am culcat pe una dintre cele mai moi perne ale divanului, pe care i se imprima bine forma trupului. M-am hotarat sa invat de la el cum trebuie sa stai culcat si sa te odihnesti cu muschii destinsi.

Arkadie Nikolaevici spune: „Artistul, ca si pruncul, trebuie sa invete totul de la inceputul inceputurilor : sa se uite, sa umble, sa vorbeasca si asa mai departe, imi aminteam eu. Noi stim sa facem toate astea iti viata. Dar nenorocirea e ca: in marea majoritate a cazurilor le facem prost, nu asa cum e lasat de la natura. Pe scena trebuie sa te uiti, sa umbli, sa vorbesti altfel: mai bine, mai normal decat in viata, mai aproape de natura ; in primul rand, pentru ca lipsurile, la lumina rampei, devin foarte evidente, in al doilea rand, pentru ca aceste lipsuri influenteaza si asupra starii generale a actorului pe scena.'

Aceste cuvinte se refera probabil si la pozitia culcarii. Iata de ce stau culcat impreuna cu cotoiul pe divan. Ma uit cum doarme si incerc sa-1 imit. De altfel, nu e o treaba usoara sa stai culcat asa ca nici un muschi sa nu se incordeze si ca toate partile corpului sa atinga suprafata pe care stai culcat. Nu. spun ca ar fi greu sa remarci si sa precizezi care anume muschi se incordeaza. Nu e o rroare dcsteptaciune nici sa-t eliberezi de un surplus de contractare. E rau insa ca abia izbutesti sa scapi de o incordare si imediat apare alta, o a treia si asa la nesfarsit. Cu cat esti mai atent la crisparile si coinvulsiunile trupului tau, cu atat se creeaza mai multe. Datorita acestui fapt te inveti sa deosebesti in tine senzatii pe care inainte nu le observai. Aceste conditii te ajuta sa gasesti crispari mereu noi si, cu cat gasesti mai multe, cu atat descoperi altele. Am reusit catva timp sa ma eliberez de incordarile din spinare si de la gat. Nu pot spune ca as fi simtit prin asta o refacere fizica, dar in schimb mi-a devenit limpede cat de multe incordari musculare de prisos avem, incordari de care m-are nimeni nevoie, care sunt daunatoare si pe care nici nu le banuim. Cand insa iti amintesti de incruntarea tradatoare a sprancene!, atunci incepe sa-si fie teama de-a binelea de incordarea fizica. Cu toate ca n-am obtinut o destindere deplina a tuturor muschilor, totusi simt gustul desfatarii pe care o voi incerca cu timpul, cand voi obtine o mai deplina libertate musculara.

Greutatea principala consta in faptul ca te incurci in senzatiile musculare. Din pricina asta incetezi sa mai stii unde-ti sunt mainile si unde ti-e capul.

Cat sunt de obosit dupa exercitiile de astazi!

O asemenea pozitie nu te odihneste!

Acum, stand culcat, am izbutit sa-mi destind cele mai puternice crispari si sa ingustez cercul atentiei pana la varful propriului meu nas. Din pricina asta, mi s-a facut un fel de pacla in cap, ca atunci cand iti vine ameteala, si am adormit asa cum doarme cotoiul meu, Cot-Cotovici. Deci, destinderea musculara simultana cu ingustarea cercului atentiei e un remediu bun impotriva insomniei.

…anul 19..

Astazi a venit Puscin si mi-a povestit lectia despre disciplina si antrenament. Ivan Pilatonovici, conform indicatiilor lui Tortov, i-a pus pe elevi sa stea in cele mai variate atitudini, nu numai orizontal, dar si in pozitia verticala - adica sezand, sezand pe jumatate, stand in picioare, in genunchi, apoi izolati, in grupuri, folosindu-se de scaun, de masa si de alte mobile, in toate aceste pozitii trebuie, ca si atunci cand stai culcat, sa deosebesti muschi care se incordeaza de prisos si sa-t numesti. Se intelege de la sine ca o incordare sau alta a unor muschi e necesara in orice atitudine. Sa se incordeze acesti muschi, dar numai ei, nu si cei invecinati, care trebuie sa ramana linistiti. Trebuie, de asemenea, sa tii minte ca exista incordare si incordare ; poti sa contractezi muschiul necesar pentru atitudine atat cat e nevoie, dar poti sa duci incordarea pana la limita spasmului, a convulsiei. Un asemenea surplus de sfortare e extrem de daunator pentru atitudine si pentru creatie.

Povestind amanuntit ce s-a irttiimplat in clasa, simpaticul Puscin mi-a propus sa facem impreuna acele exercitii. Eu, fireste, am fost de acord, cu toata slabiciunea mea si a primejdiei de a-mi redeschide rana, oare se cicatriza. Aici s-a petrecut o scena demna de pana lui Jerome K. Jerome. Uriasul Puscin, rosu si transpirat din cauza sfortarilor, sufocandu-se si gafaind, se pravalea pe podea si lua cele mai neobisnuite atitudini. Eu stateam culcat alaturi de el, slab, lung, palid, cu mana bandajata, intr-o pijama cu dungi, intocmai ca un clovn de circ. Cate tumbe n-am facut cu simpaticul grasun ! Am stat culcati separat, apoi alaturi; am luat atitudini de gladiatori care se lupta ; ba ma ridicam eu si Puscin statea culcat, de parca era istovit, ba statea el in picioare si eu in genunchi; ba luam amandoi o atitudine de rugaciune sau'stateam drepti ca doi grenadiri.

Toate aceste pozitii cer o permanenta destindere a unuia sau altui grup de muschi si o intensa verificare din partea controlorului. Pentru asta e nevoie de o buna educare a atentiei, care sa stie sa se orienteze repede, sa deosebeasca senzatiile fizice si sa le examineze. Cand e vorba de o atitudine complicata, e mult mai greu sa deosebesti incordarile necesare de cele care nu sunt necesare, decat atunci cand stai culcat. Nu e usor sa le fixezi pe cele necesare si sa reduci pe cele de prisos. In aceasta indeletnicire incetezi sa intelegi ce se dirijeaza si cu ce.

De, cum a plecat Puscin, m-am dus repede sa iau cotoiul. De la cine sa invat moliciunea si libertatea miscarilor daca nu de la el!

Si, intr-adevar, e de neimitat! E uimitor !

Cate pozitii nu i-ara nascocit, si cu capul in jos, si intr-o parte, si' pe spate! El a stat sprijinit pe fiecare laba in parte, pe toate patru deodata si pe coada. Si in toate aceste pozitii se putea observa cum se incorda in prima secunda, dar imediat, cu o usurinta neobisnuita, se destindea, indeparta incordarile de prisos si le fixa pe cele necesare. Intelegand ce se cere de la el, Cot-Cotovici lua o atitudine si ii acorda exact atata putere cat trebuia. Pe urma se linistea, gata sa ramana in pozitia luata atifc cat era nevoie. Ce adaptabilitate neobisnuita ! In timpul sedintelor mele cu Cot-Cotovici a aparut 'deodata, pe neasteptate cine credeti ? ! Cum sa explic o asemenea minune ? !

A venit Govo-rkov !!!

Cat m-am bucurat de venirea lui!

Inca .de atunci cand eram in stare de semiconstienta, cand, pierzand mult sange, eram culcat in bratele lui, iar el ma purta si rasufila -din greu la urechea mea, am simtit vag caldura care emana din inima lui. Astazi, aceasta impresie s-a repetat. L-am vazut altfel, nu asa cum ne obisnuise-ram sa-1 vedem. El isi exprima chiar cu totul altfel decat de obicei parerea despre Tortov si mi-a povestit un amanunt interesant de la lectie.

Vorbind despre destinderea muschilor si despre exercitiile necesare pentru mentinerea unei atitudini, Arkadie Nikolaevici si-a adus aminte de o intamplare din viata lui : el a avut prilejul o data, la Roma, intr-o casa particulara, sa asiste la o discutie CU o americana. Ea ,se interesa de restaurarea statuilor antice .care, pana in timpurile noastre, au ajuns sfari-mate : fara maini, fara picioare, fara cap, cu trupul schilodit, din care ou s-au pastrat decat fragmente. Americana incerca sa ghiceasca din fragmentele pastrate atitudinea statuii. Pentru asta, ea trebuise ®M studieze legile de mentinere a echilibrului corpului omenesc si sa se invete, prin experienta proprie, sa determine locul centrului de greutate la fiecare atitudine pe care o lua. Americana isi formase un simt absolut exceptional de asi stabili intr-o clipita pozitia centrului de greutate si OU era posibil s-o faci sa-si piarda echilibrul. Putea fi impinsa, aruncata, i se putea .pune piedici, facuta sa ia atitudini in care s-ar fi parut ca e imposibil sa stai, dar iesea intodeuna invingatoare. Ceva mai mult, mica si firava cum era, ea a doborat la pamant cu un branci usor un barbat destul de puternic. A facut acest lucru tot multumita cunoasterii legilor echilibrului. Americana stia locurile primejdioase in care trebuie lovit adversarul ca sa-i strice echilibrul si sa-] doboare fara sfortari.

Tortov nu a aflat secretul artei ei. Dar, in schimb, pe baza unei serii intregi de demonstratii la care a asistat, el a inteles cat de important este sa stii sa gasesti locul centrului de greutate care conditioneaza echilibrul. El a vazut pana in oe masura se poate spori mobilitatea, agilitatea si adaptabilitatea trupului, in care muschii fac numai lucrul pe care li-1 porunceste simtul echilibrului, puternic dezvoltat. Arkadie Nikolaevici ne cerea tuturor sa studiem aceasta arta (cunoasterea centrului de greutate al propriului nostru trup).

De la cine sa inveti daca nu de la Cot-Cotovici ? De aceea, dupa plecarea lui Govorkov, am inceput un joc nou cu animalul : il impingeam, il aruncam, il rasuceam, cautam sa-1 urnesc din loc, dar asta s-a dovedit imposibil. Cadea numai atunci cand voia el singur.

…anul 19,.

A fost Puscin la mine si mi-a povestit cum a controlat Arkadie Nikolaevici munca de antrenament si disciplina. Am aflat ca astazi au fost introduse unele completari substantiale : Tortov a cerut ca fiecare atitudine sa fie nu numai verificata de 'Controlorul personal, eliberata mecanic de incordare, dar si motivata de nascocirea imaginatiei, de situatiile propuse si de „daca'. Din acest moment, ea inceteaza sa mai fie atitudine ca atare si capata o tema activa, devine actiune. intr-adevar, sa admitem ca arn ridicat mainile in sus si-mi spun :

„Daca ,as sta asa si deasupra mea intr-un pom inalt ar atarna o piersica, cum ar trebui sa procedez, ce ar trebui sa fac ca s-o iau ?'

„Ajunge sa crezi in aceasta nascocire de dragul acestei teme active - sa iei numaidecat piersica - si atitudinea pasiva se va transforma intr-o actiune vie, autentica. Simtiti numai adevarul din aceasta actiune si natura insasi va va veni intr-ajutor : surplusul de neincredere va slabi, iar increderea necesara se va inferi si asta se va intampla fara amestecul tehnicii constiente.

Pe scena nu trebuie sa existe atitudini nemotivate. Gonventionailul teatral nu are ce cauta in creatia adevarata si in arta serioasa. Daca insa conventionalul e necesar dintr-un motiv oarecare, atunci trebuie intemeiat, el trebuie sa serveasca esentei interioare, iar nu frumusetii exterioare.

Mai departe, Puscin a povestit ca la lectia de astazi au fost facute cateva demonstratii de proba, pe care mi le-a si ilustrat pe loc. Simpaticul grasun s-a culcat in chip comic pe divan, luand prima pozitie care s-a nimerit: si-a lasat jumatate de trup pe marginea divanului, si-a apropiat fata de podea si a intins o mina inainte. A iesit o pozitie absurda, lipsita de sens. Se simtea ca ii e incomod si ca nu stia care dintre muschi trebuiesc incordati si care destinsi. A facut atunci apel la controlor, care i-a indicat atat incordarile necesare, cat si pe cele de prisos. Dar grasunul nu reusea sa-si gaseasca o atitudine libera, fireasca, in care toti muschii sa lucreze just.

Deodata a exclamat: „Uite un gandac mare! sa-1 strivim repede!'

In aceeasi clipa el s-a intins spre un punct oarecare, spre gindacui imaginat ca sa-1 striveasca si dintr-o data toti muschii s-au asezat la locul lor si au inceput- sa lucreze just. Pozitia a devenit justificata, credeai in toate amanuntele ei: si in mana intinsa, si in trupul care atarna, si in piciorul rezemat de spatele divanului. Puscin a incremenit, strivind gindacui inchipuit, si era limpede ca aparatul lui trupesc indeplinea just aceasta sarcina.

Natura conduce organismul viu mai bine decat constiinta si prea slavita tehnica actoriceasca.

Toate exercitiile recomandate astazi de Tortov trebuiau sa-i faca pe elevi sa-si dea seama ca, pe scena, fiece atitudine luata sau fiece pozitie a corpului are trei momente.

Primul : surplusul de incordare inevitabil la fiecare atitudine noua si la emotiile pricinuite de interpretarea in public.

Al doilea : eliberarea mecanica de un surplus de incordare, cu ajutorul controlorului.

Al treilea : motivarea sau justificarea atitudinii in cazul in care ea ttU-i da artistului incredere in el insusi.

incordare, eliberare si justificare. „incordare, eliberare si justificare', repeta Puscin luandu-si ramas bum de la mine.

El a plecat. Cu ajutorul cotoiului am verificat intamplator si am inteles sensul exercitiilor aratate acum.

Iata cum s-a intamplat: ca sa mi-1 castig pe „profesorul meu', l-am culcat alaturi de mine, am inceput sa-1 alint si sa-1 desmierd.

Dar el, in loc sa stea culcat, a sarit jo^ peste mina mea, a stat la panda si, usor, aproape neauzit, a inceput sa se furiseze in coltul odaii, unde se vedea ca isi simtise victima.

Nu puteai sa nui-l admiri in clipa aceea. Eu ii 'urmaream atent fiecare miscare. Ca sa rru-1 scap pe cotoi din campul meu vizual, a trebuit sa ma indoi ca „omul-sarpe' de la circ. Cum aveam mina bolnava legata in esarfa, a iesit o atitudine destul de grea. M-arn folosit pe loc de ea ; ca s-o verific, am recurs la proaspatul meu controlor al incordarilor musculare pe toata lungimea corpului. In prima secunda, totul era cum nu se poate mai bine ; se incordau numai muschii care trebuiau sa se incordeze. E si firesc. Era o tema vie si natura insasi actiona. Dar a fost de ajuns sa mut atentia de la cotoi la mine insumi si deodata totul s-a schimbat. Atentia mea s-a imprastiat, ici si colo au aparut crispari musculare, iar incordarea necesara s-a intensificat peste masura, aproape pana la convulsie musculara. Muschii invecinati au inceput, de asemenea, sa lucreze fara sa fie nevoie. Tema vie si actiunea au incetat si a intrat in vigoare spasmul actoricesc obisnuit, in care trebuie sa lupti cu „.destinderea muschilor' si eu „justificarea'.

In timpul acesta mi-a cazut un papuc. M-am aplecat sa-1 incalt si ■sa-i inchei catarama. Din nou rezultatul a fost o atitudine dificila, incordata, cu mana mea ranita, pusa in esarfa.

Am controlat si atitudinea asta cu ajutorul controlorului!

Si ce sa vezi 1 Cata vreme atentia mi-a fost indreptata spre actiune, totul a fost in ordine, grupurile de muschi necesare atitudinii se incordau puternic, iar in muschii liberi nu se observa un surplus de sfortare. Dar cum 'm-am desprins o clipa de actiunea insasi si a disparut tema, cum m-am dedicat autoobservarii fizice, a aparut un prisos de incordare, iar incordarile arocesare s-au transformat in crispari.

Iata inca un exemplu bun pe care, parca dinadins, mi 1-a adus intittl-plarea. Adineauri, pe cand ma spalam, mi-a alunecat sapunul din mana si s-a rostogolit intre lavabou si dulap. A trebuit sa intind mana sanatoasa dupa el, iar pe cea bolnava s-o tin in aer. A rezultat iar o atitudine nefireasca. Controlorul meii nu dormea. Din proprie initiativa el controla incordarea muschilor. Totul s-a dovedit in ordine: Se incordau numai grupele da muschi motorii necesari.

„Ia sa repet la comanda aceeasi atitudine !' mi-am spus. Si am repetat-o. Dar sapunul fusese ridicat si nu mai exista o necesitate reala de a adopta aceasta atitudine. Tema vie a disparut, a

ramas atitudinea moarta. Cand am controlat actiunea muschilor, s-a vazut ca cu cat ma comportam mai constient fata de atitudine, cu atat Se iveau mai multe incordari inutile si cu atat mai greu era sa le deslusesti si sa le cauti pe cele necesare.

Dar iata ca a inceput sa ma preocupe o dunga inchisa de pe acelasi loc unde cazuse adineauri sapunul. M-am intins s-o ating si am inteles ee era. Dunga era o crapatura in podea. Dar nu e vorba de ea, ci de faptul ca si muschii mei, si incordarea lor fireasca s-au dovedit din nou in deplina ordine. Dupa aceste probe, mi-am dat seama limpede ca tema vie si actiunea adevarata (in viata reala sau imaginata, bine intemeiata pe situatiile propuse, in care sa creada sincer insusi artistul care creeaza) atrag firesc in lucru natura insasi. Numai ea este in masura sa ne dirijeze complet muschii, sa-i incordeze si sa-i destinda normal.

…anul 19..

Acum am atipit pe divan.

In somnul acesta usor, ma nelinistea ceva. Trebuia facut ceva Sa scriu poate o scrisoare ? Cui ? Apoi am inteles ca asta a fost ieri, iar astazi astazi sunt bolnav si trebuie sa-mi schimb pansamentul

Nu, pansamentul e de la sine inteles dar Puscin a fost, mi-a spus ceva si eu n-am notat ceva foarte important. Da, mi-amintesc : maine repetitie generala cu Othello si eu stau culcat in chip incomod inteleg, totul a devenit clar amandoi umerii mi s-au ridicat din pricina efortului, deoarece unii muschi s-au incordat tare atat ie tare ca nu mas pot sa-i destind Iar controlorul hoinareste prin tot trupul si ma trezeste. Ei, slava domnului, i-am destins ! Am gasit cu totul alt punct de sprijin si ma simt bine, comod, mult mai bine Parca m-am infundat si mai adanc in divanul moale, pe care stau culcat Si uite ca iarasi am uitat ceva. Adineauri tineam minte si nu stiu de ce am uitat.

Da inteleg, iarasi controlorul, nu, mai bine zis inspectorul. Inspectorul muschilor E mai sugestiv. M-a trezit iar o clipa si am inteles ca crisparea e in spinare. Dar nu numai in spinare, ci si in umeri si degetele de la piciorul stang imi sunt zgarcite.

Si asa, mereu, pe jumatate atipit, eu cautam in mine, impreuna cu controlorul, crispari. Ele nu inceteaza nici acum cand scriu.

Acuma mi-aduc aminte ca aceeasi neliniste de neinteles m-a cuprins si ieri, in prezenta lui Puscin, si cu trei zile inainte de venirea doctorului a trebuit chiar sa stau jos, din pricina ca ma supara ceva la-coloana vertebrata. M-am asezat - si mi-a trecut.

Ce e asta ? Tot timpul se ivesc crispari in mine ? Neintrerupt ? De ce oare n-a fost si inainte asa ? Pentru ca nu le observam si nu exista inca in mine controlorul ? Asta inseamna ca el s-a nascut, traieste acum in mine ? Sau chiar mai muit decat atata : tocmai pentru ca el actioneaza eu gasesc mereu crispari noi in mine, pe care inainte nu le observam. Sau toate acestea sunt crispari vechi, permanente, pe care abia acum incep sa le simt constient in mine. Cine va rezolva asia ?

Dar un lucru e sigur ; ca in mine se petrece ceva nou care n-a **fost** inainte.

…anul 19.,

Dupa spusele lui Sustov, Tortov a trecut de la imobilitate la gest si iata cum i-a adus pe elevi la acest lucru si ce concluzii a tras.

Lectia a avut loc in sala.

A pus pe toti elevii sa stea in rand, ca la inspectie. Tortov le-a poruncit sa ridice mana dreapta si toti ca unul au executat porunca.

Mainile s-au ridicat greu in sus, ca niste bariere de cale ferata. in acelasi timp, Rahmanov pipaia muschii umerilor tuturor si spunea : „Nu merge, spatele trebuie destins. Toata mana e incordata' si asa mai departe.

„Nu stiti sa ridicati mainile', a hotarat Tortov.

Sar parea ca sarcina care ne fusese data era simpla de tot, totusi nimeni n-a putut s-o indeplineasca. Se cerea de la elevi o actiune, cum s-ar spune, „izolata', numai pentru unele grupe de muschi care conduc miscarile umarului; toti ceilalti muschi - ai gatului, ai spatelui, mai ales ai salelor - trebuiau sa ramana liberi de orice incordare. Acestia din urma, precum se stie, inclina adesea tot trupul in partea opusa mii-nii ridicate, ca un ajutor pentru miscarea care se produce.

Acesti muschi invecinati, incordati de prisos, ii amintesc lui Tortov de clapele stricate ale unui pian, care se incaleca atunci cand sunt lovite. Din aceasta pricina, o data cu nota „do' rasuna si „si', si „do diezul' invecinat. Frumoasa ar fi muzica executata cu un astfel de instrument ! Frumoasa e deci si muzica miscarilor noastre, daca ele actioneaza in felul clapelor stricate ale unui pian. Nu e de mirare ca in asemenea conditii miscarile noastre sunt neprecise, improprii, ca ale unei masini prost unse. E necesar sa se faca asa ca miscarile sa fie tot atat de precise ca tonurile clare ale pianului. Fara aceasta, conturul miscarii rolului nu va fi limpede, iar redarea vietii lui interioare si exterioare va fi neprecisa, neartistica. Cu cat e mai subtil sentimentul, cu atat mai multa precizie si plasticitate cere el de la intruchiparea lui fizica.

- Eu, dupa lectia de azi, am impresia - mi-a spus mai departe Sustov - ca Arkadie Nikolaevici ne-a desurubat ca un mecanic, ne-a desfacut pe toti in bucati, in oase, in incheieturi si in muschi separati, le-a spalat pe toate, le-a curatat, le-a uns, apoi le-a adunat iar, le-a pus la locurile lor dinainte si le-a insurubat din nou. Ma simt mai flexibil, mai sprinten, mai expresiv dupa lectia de astazi,

- Si ce-a mai fost ? am intrebat eu, interesat de povestirea lui Sustov.

- Se cerea de la noi - isi aducea aminte Pasa - ca in timpul ac

tiunii grupurilor de muschi „izolati' - ai umerilor, mainilor, spatelui

sau ai picioarelor - toti ceilalti sa rartlina fara nici un fel de incordare.

Asa, de pilda, la ridicarea bratului cu ajutorul grupului muschilor de la umar si la incordarea lor in felul cuvenit, antebratul, cotul, mina, dege tele si incheieturile lor trebuiau sa atarne in jos si toate grupele cores punzatoare ale muschilor trebuiau sa fie complet libere, moi, neincordate.

- Si ati izbutit sa obtineti realizarea a ceea ce vi s-a cerut ? m-am interesat eu. v

29 La drept vorbind, nu, a recunoscut Pasa. Noi ghiceam numai, presirnteam senzatiile care se vor forma cu timpul in noi.

30 Dar cum, era greu ceea ce vi se cerea ? nu intelegeam eu.

- La prima vedere parea usor. Totusi, nici unul dintre noi n-a putut sa indeplineasca tema asa cum se cuvenea ! E nevoie de o prega tire speciala. Ce sa-i faci! Trebuie sa prefaci din nou tot ce e in tine, de la suflet pana la trup, din cap pana in picioare, si sa te adaptezi exigen telor artei noastre sau, mai bine zis, exigentelor naturii insasi. Caci arta se intelege bine cu ea. Natura noastra e alterata de viata si de obiceiurile proaste, inoculate ei. Lipsurile care in viata trec nebagate in seama devin vadite in fata unei rampe luminate si izbesc ochii spectatorilor.

De altfel, asta e si de inteles : teatrul infatiseaza viata omeneasca in spatiul ingust al cadrului scenic la fel ca intr-o diafragma fotografica. Aceasta viata introdusa intr-o deschidere scenica e privita cu binoclul, cum privesti o miniatura cu lupa. Datorita acestui fapt, nici un fel de amanunt cat de mic nu va scapa atentiei spectatorilor. Daca in viata sunt suportabile mainile care se ridica in sus, drepte ca niste bariere de cale ferata, in schimb, pe scena, ele sunt inadmisibile. Ele imprumuta figurii omenesti ceva de lemn, ele o transforma in manechin. Sufletul unor asemenea actori pare si el ca si mainile lor, de lemn. Daca mai adaugam si o sifa a spinarii dreapta ca o prajina, atunci vom avea, in adevaratul inteles al cuvantului, un „bustean', nu un om.

Ce manifestari poate sa aiba un asemenea „bustean' ? Ce fel de trairi ?

Potrivit relatarii lui Pasa, la lectia de astazi nu s-a obtinut indeplinirea celei mai simple teme : ridicarea mainii cu ajutorul grupului corespunzator al muschilor umarului. Acelasi exercitiu a fost facut tot asa de neizbutit si cu indoirea cotului, apoi a mainii, apoi a primei, a celei de a doua, de a treia falanga a degetelor s.a.m.d. Si de data aceasta bratul intreg tindea sa participe la

miscarile partilor lui separate. Cand insa Tortov a propus sa se faca toate miscarile indicate pentru indoirea partilor bratului intr-o ordine consecutiva de la umar spre degete si, invers, de la degete spre umar, atunci rezultatul a fost si mai neizbutit. E si firesc. Daca n-a izbutit fiecare dintre aceste flexiuni, atunci cu atat mai greu era sa executi toate miscarile, una dupa alta, cu o consecventa logica.

De altfel, Tortov nu ne-a aratat exercitiile ca sa le executam numai-decit. El a dat doar o recomandatie lui Rahmanov, pentru lectiile lui curente in clasa, de antrenament si disciplina. Aceleasi exercitii au fost facute si cu gatul pentru toate intoarcerile lui, si cu sira spinarii, si cu salele, si cu picioarele, si indeosebi, cu mainile, pe care Tortov le numeste ochii trupului.

A venit Puscin. A fost foarte dragut si mi-a demonstrat tot ceea ce imi explicase in cuvinte Sustov. Aceasta gimnastica a fost extrem de caraghioasa, mai ales la indoirea si dezdoirea sirei spinarii in ordinea vertebrelor, incepand cu cea mai de sus, de langa ceafa si ispravind cu cea mai de jos, de langa bazin. Pe trupul rotunjor al simpaticului Puscin grasimea parca se revarsa, dand impresia unor miscari line. Ma indoiesc ca izbutea sa dea de vertrebele sirei spinarii si sa le simta pe fiecare in parte. Asta nu e atat de simplu cum pare. Eu am izbutit sa-mi simt numai trei vertebre, adica trei locuri de indoire a sirei spinarii. Si doar se pare ca avem douazeci si patru de vertebre mobile.

Sustov si Puscin au plecat. A venit randul lui Cot-Cotovici.

Am inceput un joc cu el si-i urmaream atitudinile variate, extraordinare, netransmisibile.

Asemenea armonie in miscari, asemenea desavarsita mladiere a trupului pe care o au animalele nu poate fi atinsa de un om ! Nu vei obtine cu nici o tehnica o asemenea perfectiune a stapanirii muschilor. Natura singura e capabila sa atinga o asemenea virtuozitate, usurinta, preci-ziune, miscari neconstranse, atitudini de o asemenea plasticitate. Cand frumosul cotoi sare, zburda sau se repede sa-mi apuce degetul, el trece intr-o clipita de la un calm desavarsit la o miscare fulgeratoare, pe care e greu s-o sezisezi. Cu cata economie isi cheltuieste el energia ! Cum o distribuie ! Pregatindu-se pentru miscare sau saritura, cotoiul nu-si iroseste puterile degeaba, in incordari de prisos. El isi acumuleaza forta, pentru ea in momentul hotarator s-o indrepte deodata spre acel centru motor care ii e necesar in clipa aceea. Iata de ce actiunile lui sunt atat de precise, definite si puternice. Siguranta impreuna cu agilitatea, mobilitatea si libertatea muschilor creeaza o plastica cu totul exceptionala, pentru care sunt renumite, pe drept cuvant, felinele.

Ca sa ma controlez si sa imit cotoiul, am mers „tigreste', cu umbletul lui Othello al meu. De la primul pas chiar, fara voie, toti muschii mi s-au incordat, mi-am adus aminte cu precizie de starea mea fizica la spectacolul experimental si am inteles greseala mea principala. Omul, prins in convulsiile intregului trup, nu poate sa se simta liber si sa traiasca pe scena o viata autentica. Daca e greu sa faci inmultiri cand te incordezi sa ridici pianul, atunci cum e posibil sa stapanesti sentimentele cele mai gingase in rolul complicat, de psihologie subtila, al lui Othello ? Ce lectie buna, pe viata, mi-a dat Tortov prin spectacolul experimental! El m-a pus sa fac cu indrazneala ceea ce nu trebuie in nici un caz sa faci pe scena.

Aceasta a fost o demonstratie inteleapta si convingatoare a contrariului.

VII - FRAGMENTE SI TEME

…anul 19..

Astazi lectiile au avut loc in sala de spectacol. Intrand acolo, am vazut un afis mare cu inscriptia :

FRAGMENTE SI TEME

Arkadie Nikolaevici ne-a felicitat pentru etapa noua, extrem de importanta in care intram cu lectiile si a inceput sa ne explice ce inseamna fragmente si cum se poate imparti piesa sau rolul in bucati.

Ceea ce ne-a spus el, a fost, ca totdeauna, limpede si interesant. Cu toate acestea, am sa notez in primul rand nu lectia lui Tortov, ci ceea ce s-a petrecut dupa sfarsitul lectiei si m-a ajutat sa inteleg si mai bine explicatiile lui Arkadie Nikolaevici.

Astazi am fost pentru prima oara in casa renumitului actor Sustov, unchiul prietenului meu Pasa.

In timpul mesei, marele artist 1-a intrebat pe nepotul sau ce a mai fost pe la scoala. El se intereseaza de munca noastra. Pasa i-a spus ca a ajuns la o etapa noua, la „fragmente si teme'.

- II cunoasteti pe Spondia ? ne-a intrebat batranul,

^ Am aflat ca unul din copiii lui Sustov invata arta dramatica cu un tanar profesor, cu numele caraghios Spondia, un adept infocat al lui Tortov. De aceea, toti adolescentii si copiii din familie au invatat terminologia noastra. Magicul „daca', „nascocirea imaginatiei', „actiunea autentica' si alti termeni necunoscuti mie au intrat in uzul vorbirii lor copilaresti.

- Spondia da lectii toata ziua ! glumea marele artist in timp ce

ni se punea pe masa un curcan. Intr-o zi a venit pe la noi. S-a servit

tot mancarea asta. L-am pus sa taie curcanul si sa-1 imparta.

„Copii ! s-a adresat Spondia catre crocodilii mei. Inchipuiti-va ca asta nu e un curcan, ci o piesa mare in cinci acte, de pilda Revizorul.

Poti s-o birui deodata, dintr-o miscare? Tineti minte deci ca nu numai curcanul, dar chiar si o piesa in cinci acte, de genul Revizorului, nu se poate cuprinde dintr'-o singura miscare. De aceea se cuvine s-o imparti in fragmente mari'. Uite asa uite asa

Spunand aceste cuvinte, unchiul Sustov a separat picioarele, aripile, carnea alba si le-a pus pe o farfurie.

„Iata primele fragmente mari', a anuntat Spondia. Ei, fireste, toti crocodilii mei si-au aratat dintii, au vrut sa le inghita dintr-o data. Totusi, am izbutit sa-i stapanim pe mancaciosi. Spondia s-a

folosit de acest exemplu instructiv si a spus : „Tineti minte ca nu poti sa biruit dintr-o data fragmentele prea mari. De aceea taiati-le in bucati mai mici'. Asa asa asa repeta Sustov, desfacand picioarele si aripile de la incheieturi.

31 Da-mi farfuria, crocodilulc, s-a adresat el catre fiul cel mai mare. Uite o bucata mare. Asta e scena intaia.

32 „V-am chemat, domnilor, sa va anunt o veste dintre cele mai neplacute' a citat baiatul intinzand farfuria si cautand stangaci sa vorbeasca cu voce de bas.

33 Evghenie Oneghin, primeste bucata a doua, cea cu dirigintele postei, s-a adresat marele artist catre fiul mai mic, Jenia. Cneazule^ Igor, tarule Feodor, poftim pentru voi scena cu Bobcinski si Dobcinski, Ta-tiana Repina si Ecaterina Kabanova, primiti scena Mariei Antonovaji Anei Andreevna, glumea unchiul Sustov, punand bucatile in farfuriile intinse de copii.

„Mancati totul dintr-o data !' a poruncit Spondia, continua^ unchiul. Ce crezi ca s-a intamplat ? !- ,- Crocodilii mei infometati s-au napustit si au vrut sa inghita totul dintr-o inghititura.

N-am izbutit sa ne dezmeticim, ca ei au si bagat in gura bucatile uriase si unul s-a inecat, altul a inceput sa horcaie. Dar au scapat teferi.

„Sa tineti minte - a spus Spondia - daca nu puteti birui dintr-o data 'o bucata mare, impartiti-o in bucati din ce in ce mai mici si, daca e nevoie, atunci in si mai mici'. Bun ! au taiat-o, au bagat-o in gura, o mestecau, descria unchiul Sustov ceea ce facea si el.

34 Mama ! Cam tare si uscata ! s-a adresat el pe neasteptate cu o fata amarata sotiei lui, cu im ton cu totul altul, cum sa spun, mai intim.

35 Daca bucata e uscata - il invatau copiii din spusele lui Spondia - insufleteste-o cu o nascocire frumoasa a imaginatiei.

36 Poftim, taticule, sosul magicului „daca', glumea Evghenie Oneghin, punand in farfuria tatalui lui sosul de verdeturi. Asta e pentru tine, din partea poetului : „„situatii propuse'.

37 Si asta, taticule, de la regizor, glumea Tatiana Repina, punandu-i

hrean din sosiera.

38 Poftim si de la actor - ceva mai iute, glumea tarul Feodor, in-demnindu-1 sa presare piper.

39 Nu vrei cumva mustar de la pictorul curentului.„de stanga' ca sa fie mai picant ? ii propunea Katia Kabanova tatalui ei.

Unchiul Sustov a amestecat cu furculita tot ce i-a fost pus in farfurie, a taiat bucata de curcan in bucati mici si a inceput sa le moaie, in sosul care se combinase in farfurie. El muia, apasa, intorcea bucatile, ca sa se imbibe mai bine in sos.

40 Ivan cel Groaznic, repeta ! il invata Evghenie Oneghin pe cel mai mic copil : „Bucati'

41 Bu-tati, se infoie copilul, spre hazul tuturor.

42 Bucatile fac baita in sosul „nascocirii imaginatiei'.

Ivan cel Groaznic a repetat in asa chip, incat toti cei prezenti si el insusi au izbucnit in ras si n-au putut sa-si revina multa vreme.

- Dar stii ca e gustos sosul „nascocirii imginatiei', a spus batranul

Sustov, tavalind bucatile taiate marunt in sosul picant. Iti vine sa-ti

lingi degetele. Chiar si talpa asta devine buna de mancat si pare carne,

isi necaji el nevasta. Tot asa trebuie imbibate din ce in ce mai mult si

bucatile din rol, uite asa, si mai mult, mai mult inca, in situatii propuse.

Cu cat e mai uscata bucata, cu atat trebuie mai mult sos, cu cat e mai us

cata, cu atat mai mult.

Acuma, sa adunam laolalta mai multe bucati marunte imbibate in sos intr-una mai mare si

El le-a bagat in gura si le-a savurat mult timp cu o fata fericita si foarte comica.

- Iata „adevarul pasiunii' ! faceau spirit copiii in limbaj teatral.

Am plecat de la Sustov CU gandul la bucati. Toata viata mea parca

s-a impartit in bucati si s-a maruntii

Atentia, indreptata fara voie in aceasta directie, incepu sa caute bucati in viata insasi si in actiunile care se desfasurau. Asa, de pilda, luandu-mi ramas bun la plecare, mi-am zis : o singura bucata. Cand am coborat pe scara, pe treapta a cincea mi-a venit in gand : cum sa socot scoborirea - ca pe o singura bucata sau fiecare treapta trebuie sa fie pusa la Socoteala ca o bucata separata ? Si ce rezultat va iesi ? Unchiul Sustov locuieste la etajul al treilea, pana la el sunt cel putin saizeci de drepte Prin urmare, saizeci de bucati ? ! Daca e asa, atunci si fiecare pas de pe trotuar va trebui socotit ca o bucata ? S-ar strange cam multe!

Nu - am hotarat eu - scoborirea scarilor - o bucata, drumul acasa - alta. Dar cum sa socotesc usa de la intrare ? Uite, am deschis-o. Ce-i asta : o bucata sau mai mult ? Lasa sa fie mai multe. De data asta pot sa nu ma zgarcesc, o data ce inainte am facut reduceri mari.

Si asa, am coborat -

doua bucati. Am apucat clanta usii -

trei bucati. Am apasat pe ea -

patru bucati. Am deschis usa -

cinci. Am trecut pragul -

sase. Am inchis usa -

sapte. Am lasat clanta -

opt. Am pornit spre casa -

noua. Am dat peste un trecator

Nu, asta nu e o bucata, ci un lucru intamplator. M-am oprit la vitrina unei librarii. Cum sa socotesc acest caz ? Trebuie oare sa socotesc citirea titlului fiecarei carti ca pe o bucata separata sau toata vizionarea marfii expuse ca pe un singur numar ? - 0 sa-1 socotesc unul.

Zece.

intors acasa, dupa ce m-am dezbracat, m-am apropiat de lavabou, am intins mana dupa sapun si am socotit :

doua sute sapte. M-am spalat pe maini -

doua sute opt. Am pus sapunul jos -

doua sute noua. Am clatit sapunul cu apa -

doua sute zece.

in sfarsit, m-am culcat in pat si m-am acoperit cu plapoma - doua sute saisprezece.

Si mai departe ? Mi-au trecut prin minte diferite ganduri. Nu cumva fiecare dintre ele trebuie socotit ca o bucata noua ? N-am putut sa raspund la aceasta intrebare, dar m-am gandit la ea :

„Daca ar fi sa parcurg cu o astfel de socoteala cele cinci acte ale unei tragedii de felul lui Othello, atunci, cred, ca ea ar fi alcatuita din cateva mii de bucati. Nu cumva va trebui oare sa le tii minte chiar pe toate. Poti sa innebunesti ! Sa te incurci ! Trebuie limitat numarul. Cum ? Cu ce ?'

anul 19..

La prima ocazie pe care am avut-o astazi, i-am aratat lui Arkadie Nikolaevici nedumerirea in privinta imensului numar de bucati. El mi-a raspuns asa :

- Un carmaci a fost intrebat : „Cum puteti sa tineti minte, in cursul unui drum lung, toate cotiturile tarmurilor, toate bancurile de nisip, toate stancile de sub apa ?'

,,Ce-mi pasa de ele ? a raspuns carmaciul. Eu plutesc pe vaarwater.' ' Actorul trebuie sa intre si el in rolul sau, nu socotind bucatile mici, fara de numar si pe care nu exista posibilitatea sa le tii minte, ci socotind bucatile mari, mai importante, prin care trece drumul creatiei. Aceste fragmente mari pot fi , asemanate cu sectoarele strabatute de linia vaar-

Deci, daca dumneata ar fi trebuit sa reprezinti intr-un film plecarea dumitale de la locuinta lui Sustov, ar fi trebuit sa te intrebi inainte de toate :

„Ce fac eu ?'

„Ma duc acasa'.

Va sa zica intoarcerea acasa este prima bucata mare, adica primul fragment mare si cel principal.

Dar pe drum au fost opriri : examinarea vitrinelor, in acele momente dumneata nu mai mergeai, ci, dimpotriva, stateai pe loc si faceai altceva. De aceea privirea vitrinelor o vom socoti un fragment nou, independent. Dupa aceea ai mers iar mai departe, adica te-ai intors la primul fragment.

In sfarsit, ai ajuns in odaia dumitale si ai inceput sa te dezbraci. Asta a fost inceputul unui alt fragment al zilei dumitale. Si cand te-ai culcat si ai inceput sa visezi, s-a creat inca un fragment nou. Astfel, in loc de cele doua sute de fragmente ale dumitale, noi am socotit cu totul si cu totul patru.

Luate impreuna, aceste cateva fragmente alcatuiesc fragmentul cel mare, principal, adica intoarcerea acasa.

Acum sa admitem ca pentru redarea primului fragment - intoarcerea acasa - dumneata mergi, mergi, mergi si nu faci nimic altceva. Pentru redarea fragmentului al doilea - examinarea vitrinelor - dumneata stai, stai, stai pe loc, si atat. Pentru reprezentarea celui de al treilea fragment dumneata te speli, te Speli, iar pentru al patrulea stai culcat, si atat. Fireste ca un asemenea joc e plictisitor, e uniform si regizorul va cere de la dumneata o dezvoltare mai amanuntita a fiecarui fragment in parte. Aceasta te va obliga sa le imparti in fragmente componente, mai marunte, sa le dezvolti, sa le completezi, sa-1 redai pe fiecare precis, in toate amanuntele.

Daca insa si fragmentele noi vor parea uniforme, atunci va trebui sa le imparti din nou in fragmente mijlocii si marunte, sa repeti cu ele acelasi lucru, pana cand plimbarea pe strada va reflecta toate amanuntele tipice pentru aceasta actiune : intilnirca cu cunoscutii, saluturile, observarea a ceea ce $e petrece in jur, ciocnirile si altele. Indepartand cele de prisos, unind fragmentele mici cu cele mai mari, vei alcatui vaarwa-ferul (sau schema).

Dupa aceea, Tortov a inceput sa ne explice acelasi lucru despre care ne vorbise unchiul Sustov la masa. Eu cu Pasa schimbam priviri si zim-beam, adueindu-ne aminte cum marele artist taia bucatile mari de curcan in bucati mici, cum le scalda in „baita de sos a imaginatiei', cum aduna cu furculita in gramajoare bucatelele mici scaldate in sos, cum le baga in gura si le mesteca cu pofta.

- Si asa - a incheiat Arkadie Nikolaevici - de la cele mai mari la mijlocii, de la mijlocii la mici, de la mici la fragmentele cele mai mici,

pentru ca pe urma din nou sa le unesti si sa te intorci la cele mai mari.

impartirea piesei si a rolului in fragmente mici se admite doar ca o masura temporara, ne-a prevenit Tortov. Piesa si rolul nu pot ramane mult timp in starea asta de faramitare. Statuia sparta, tabloul taiat in bucatele, nu sunt opere artistice, oricat de frumoase ar fi fragmentele lor separate. Avem de-a face cu fragmente mici numai in procesul muncii pregatitoare, dar in momentul creatiei ele se unesc in fragmente mari, volumul e impins pana la maximum si numarul e scazut pana la minimum ; cu cat fragmentele sunt mai mari, cu atat sunt mai putine la numar si cu cat sunt mai putine, cu atat e mai usor sa cuprinzi in intregime cu ajutorul lor toata piesa si rolul.

inteleg mai usor procesul impartirii rolului in fragmente mici pentru a le analiza si studia, dar nu pricep cum sa creezi iar din ele fragmente mari.

Cand i-am spus asta lui Arkadie Nikolaevici, el mi-a explicat :

- Sa zicem ca ai impartit un exercitiu mic de la scoala intr-o suta

de fragmente, ca te-ai impotmolit in ele, ai pierdut din minte tot intre

gul, dar nu joci prost fiecare bucata in parte. Totusi, nu poti sa-ti inchi

pui ca un exercitiu simplu de scoala sa fie atat de complicat si adanc in

continut incat sa poti sa-1 imparti intr-o suta de fragmente principale,

independente. Probabil ca multe se repeta sau sunt inrudite intre ele. Patrunzand in esenta fiecarui fragment, vei intelege ca, sa zicem, primul fragment, al cincilea, al zecelea, al cincisprezecelea, al douazeci si unulea, si asa mai departe vorbesc despre un lucru, iar fragmentele al doilea si al patrulea, al saselea si al noualea, al unsprezecelea si al paisprezecelea s.a.m.d. sunt inrudite organic unul cu altul. Ca rezultat avem, in loc de o suta de fragmente mici, doua fragmente mari, cuprinzatoare, cu care e usor sa manipulezi. In asemenea conditii exercitiul greu, incurcat, se trasforma intr-unui simplu, usor, accesibil. Pe scurt, fragmentele mari, bine prelucrate, se insusesc usor de catre artisti. Asemenea fragmente, asezate in decursul intregii piese, indeplinesc pentru noi rolul vaarwater-um ; el ne indica drumul just si ne poarta printre bancurile de nisip, printre stancile primejdioase de sub apa, prin firele complicate ale piesei prin care e usor sa te ratacesti.

Din pacate, multi artisti se lipsesc de asta. Ei nu stiu sa faca disectia piesei, sa se orienteze in ea si de aceea sunt nevoiti sa aiba de-a face cu un numar imens de fragmente lipsite de continut, izolate. Ele sunt asa de multe, incat artistul se incurca si pierde sentimentul intregului.

Nu-i luati ca exemplu pe acesti actori, nu faramitati piesa fara sa fie nevoie, nu intrati in momentul de creatie cu fragmente mici, ci treceti Jinia vaarwater-uhri numai pe fragmentele cele mai mari, bine prelucrate si insufletite in fiecare parte componenta.

Tehnica procesului de impartire pe fragmente e destul de simpla. Puneti-va intrebarea ; „Fara ce anume nu poate exista piesa care e analizata ?' si dupa aceea incepeti sa va amintiti etapele ei principale, fara sa intrati in detalii. Sa admitem ca avem de-a face cu Revizorul lui Gogol. Fara ce nu poate el exista ?

43 Fara revizor, a hotarat Viuntov.

44 Sau, mai just, fara intregul episod cu Hlestakov, a corectat Sustov.

45 De acord, a recunoscut Arkadie Nikolaevici. Dar problema nu e numai in Hlestakov. E nevoie de o atmosfera potrivita pentru intamplarea tragicomica zugravita de Gogol. Aceasta atmosfera e creata in piesa de escrocii de genul primarului, de genul lui Zemlianika, Liapkin-Tiapkin, a barfitorilor Bobcinski si Dobcinski si asa mai departe. Va sa zica piesa Revizorul nu poate exista nu numai fara Hlestakov, dar si fara locuitorii orasului de unde, „de-ai calatori si trei ani in sir, n-ai sa dai de nici un alt stat'.

46 Si fara ce inca nu poate sa existe piesa ?

47 Fara romantismul stupid, fara cochetele provinciale de genul Mariei Antonovna, datorita careia a avut loc logodna si zarva din intregul oras, a spus cineva.

48 Si inca fara ce nu exista piesa ? starui Tortov.

49 Fara curiosul diriginte ai postei, fara prudentul Osip, fara mita, fara scrisoarea catre Triapicikin, fara sosirea adevaratului revizor, isi aminteau elevii care mai de care.

50 Acum am vazut piesa de la inaltimea zborului unei pasari, dupa episoadele ei principale si am impartit Revizorul in parti componente organice. Ele sunt fragmentele principale din care e compusa toata piesa.

Absolut aceeasi impartire pe fragmente, pentru analizarea lor, se face cu fiecare din fragmentele medii si mici, care formeaza apoi fragmentele cele mai mari.

Se intampla cazuri in care trebuie sa introduci fragmentele tale proprii - regizorale sau actoricesti - in piese insuficient lucrate ale autorilor slabi. Aceasta libertate poate fi scuzata doar de necesitate. Dar exista oameni carora le place sa adauge de la ei, care fac aceasta cu operele clasice geniale, monolitice, care n-au nevoie de nici un fel de completari. E inca bine daca in fragmentele introduse se vede o oarecare inrudire organica cu natura acestei opere. De cele mai

multe ori nu se intampla nici asta. Atunci, pe organismul viu al minunatei piese se formeaza o excrescenta, care atrofiaza fragmentul sau chiar toata piesa.

La sfarsitul lectiei, rezumand tot ce s-a facut astazi, Arkadie Niko-laevici a spus :

- Veti cunoaste cu timpul, din practica, importanta pe care o au fragmentele pentru artist. Ce calvar e sa iesi pe scena intr-un rol prost analizat si prost prelucrat, neimipartit in fragmente clare ! Cat e de greu sa joci intr-un astfel de spectacol, cat e de obositor pentru actor si cat de mult dureaza, speriindu-te cu lungimea lui! intr-un rol bine pregatit si prelucrat te simti cu totul altfel. Te machiezi si te gandesti numai la fragmentul apropiat al carui rand vine, in legatura, fireste, cu toata piesa si cu scopul ei final. Iti joci prima bucata si iti indrepti atentia spre a doua si asa mai departe. Un astfel de spectacol pare usor. Cand ma gandesc la asemenea munca, imi vine in minte scolarul care se intoarce de la scoala. Daca drumul e lung si departarea il sperie, stiti ce face ? Scolarul ia o piatra si o arunca inainte, cat se poate mai departe de el si se framanta : „Si daca n-o gasesc !' Dar o gaseste, se bucura si arunca aceeasi piatra iar la intamplare mai departe si iar se framanta, cautand-o. O asemenea impartire a drumului lung in fragmente, si cu perspectiva placuta a odihnei de acasa, il face pe scolar sa nu mai ob serve distanta si sa nu se mai gandeasca la ea.

Mergeti deci si voi in rolurile si studiile voastre de la un singur fragment mare spre altul, fara sa scapati din vedere scopul final. Atunci, chiar o tragedie in cinci acte, care incepe la ora opt seara si se sfarseste dupa miezul noptii, vi se va parea scurta.

…anul 19..

- impartirea piesei in fragmente ne e necesara nu numai pentru

analizarea si studierea operei, dar si pentru o alta ratiune mai impor

tanta, ascunsa in esenta fiecarui fragment, ne-a explicat Arkadie Nico-

laevici la lectia de astazi.

Chestiunea consta in faptul ca in fiecare fragment e pusa o tema creatoare. Tema se naste organic din fragment sau, dimpotriva, ea da nastere fragmentului.

Am spus ca nu se poate baga in piesa un fragment strain, care nu se refera la ea si e luat de afara, asa cum nu se poate face acelasi lucru si cu temele. Ele, ca si fragmentele, trebuie sa decurga logic si consecvent una din alta.

in vederea legaturii organice care exista intre ele, tot ce s-a spus inainte despre fragmente e aplicabil si la teme.

51 Daca e asa, atunci exista teme mari, medii, mici, importante, secundare, care se pot contopi intre ele. inseamna deci ca si temele creeaza linia vaarwater-ului, imi aduceam eu aminte de ceea ze stiam despre fragmente.

52 Tocmai temele sunt acele lumini de semnalizare care indica linia vaarwater-ului si nu te lasa sa te ratacesti pe drum, in fiecare sectiune data. Acestea sunt etapele principale ale rolului, dupa care se conduce artistul in timpul creatiei.

53 Tema ?! chibzuia cu gravitate Vitmtov. La aritmetica teme ! Aici tot teme de rezolvat. Nu mai intelegi nimic ! Sa joci biner - iata problema ! a hotarat el.

54 Da, asta e o problema mare, problema intregii noastre vieti ! a confirmat Tortov. Si cate trebuie sa faci pentru aceasta | Ganditi-va numai : sa treci anul intai, al doilea, al treilea si al patrulea al scolii. Oare asta nu e o problema? E adevarat, ca inca mu atat de mare ca aceea de a deveni un mare artist!

Si ca sa treci fiecare an, de oite ori trebuie sa vii la scoala, cate lectii trebuie sa asculti, sa le intelegi si sa ti le insusesti, cate exercitii trebuie sa faci ! Parca astea nu-s probleme ?! E adevarat, mai putin mari decat trecerea fiecarui an. Si ca sa fii in fiecare zi la scoala, de oite ori trebuie sa te trezesti la timp, sa te speli, sa te imbraci, sa fugi pe strada ! Si astea sunt probleme, 4Kar mai mici.

- Si ca sa te speli, de cate ori trebuie sa iei sapunul, sa te freci cu el pe maini, pe rata ! amintea Viuntov. De cate ori trebuie sa-ti pui pantalonii, liaina, sa-ti inchei nasturii!

- Toate acestea sunt tot probleme, dar cele mai mici, explica Tortov. Viata, oamenii, imprejurarile, noi singuri ne punem neincetat in fata, sau unul altuia, piedici si ne furisam printre ele, ca printr-un hatis. Fiecare dintre aceste piedici creeaza o problema, o tema si o actiune pe care trebuie s-o duci la capat.

Omul, in fiece moment al vietii sale, vrea ceva, tinde catre ceva, invinge ceva. Si nu rareori, eind telul lui e insemnat, el nu izbuteste in decursul intregii sale vieti sa ispraveasca ce a inceput.

Problemele mari, universale, sociale nu se hotarasc de catre un singur om, ci de generatii si de veacuri.

Pe scena, acesfte mari probleme, aceste mari teme sociale sunt infati

sate de poeti geniali ca Shakespeare si jucate de artisti geniali ca Mocia-

lov, Tomaso Salvini. *

Creatia teatrala este punerea in scena, pentru a fi interpretate, a problemelor, a temelor mari si a actiunii autentice, rodnice, conforma unui scop, pentru folosirea lor. In ce priveste rezultatul, el se creeaza de la sine daca toate temele anterioare au fost just interpretate.

Greseala majoritatii actorilor consta in faptul ca ei nu se gittdesc la actiune, ci numai la rezultatul ei. Evitand actiunea insasi, ei tind spre rezultat pe cale directa. Se obtine astfel un joc superficial al rezultatelor, o fortare, care nu poate duce decat spre mestesug.

Invatati-va si cbisnuiti-va sa nu jucati superficial, ci sa interpretati temele prin actiune, adevarat, rodnic, conform unui scop, in tot timpul cat va gasiti pe scena. Trebuie sa-ti iubesti temele si sa stii sa gasesti pentru ele actiunile necesare. Uite, de pilda, ganditi-va acum la o tema si interpretati-o, ne-a propus Arkadie Nikolaevjci,

In timp ce eu si Malolelkava cugetam adanc, Sustov s-a apropiat de noi cu acest proiect :

- Sa zicem ca amandoi suntem indragostiti de Maloletkova si amandoi i-am cerut mana. Ce am face noi daca asta s-ar intampla in realitate ?

inainte de toate, toti trei ne-am fixat situatii propuse complicate si le-am impartit in fragmente si in teme care dadeau nastere unei actiuni. Cand caracterul ei activ slabea, introduceam un „daca' nou si alte „situatii propuse', care nasteau si ele temele noi ce trebuiau rezolvate. Datorita unor asemenea imbolduri permanente, eram ocupati fara intrerupere, asa ca nici n-am observat -cand s-a deschis cortina. Dincolo de ea s-a vazut scena goala cu decorurile stranse langa pereti, pregatite pentru un spectacol oarecare din seara asta.

Arkadie Nikolaevici ne-a propus sa ne ducem pe scena si sa ne continuam acolo experienta, ceea ce am si facut. Cand am ispravit, Tortov a spus :

- Tineti oare minte una din primele noastre lectii, in timpul careia

tot eu v-am propus sa mergeti pe scena fara decor si sa actionati acolo?

Atunci n-ati putut s-o faceti si ati ratacit neputinciosi pe scena, injgheband

un joc superficial de personaje si de pasiuni. Astazi insa, cu toate ca v-ati aflat iar pe scena, fara nici un fel de decor, mobila si recuzita, multi dintre voi s-au simtit liberi si usori. Ce v-a ajutat oare ?

55 Unele teme interioare de actiune, am afirmat eu si Pasa.

56 Da, a confirmat Tortov. Ele il calauzesc pe artist pe drumul just si il feresc de jocul superficial. Tema ii da artistului constiinta dreptului lui de a iesi pe scena, de a ramane si de a trai acolo viata sa, analoaga cu rolul.

Pacat numai ca experienta de astazi nu i-a convins pe toti de acest lucru deoarece unii elevi nici acum nu si-au ales temele in vederea actiunii, ci de dragul temelor insesi. Datorita acestui fapt, ele s-au transformat din-vr-o data in „trucuri' actoricesti. Asta s-a intamplat cu Veselovski. La altii, ca de pilda la Veliaminova, tema a fost iar pur exterioara, apropiata de autoadmirare. La Govorkov, tema s-a redus, ca intotdeauna, la a straluci prin tehnica. Toate acestea nu pot sa dea un rezultat bun, ci provoaca doar o dorinta de a actiona superficial, nu de a actiona adevarat. La Puscin terna nu era proasta, dar prea rationala, prea literara. Literatura e un lucru bun, dar ea nu e totul in arta actorului.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici a spus :

57 Temele scenice au foarte multe variatiuni. Dar nu toate ne sunt trebuincioase si folositoare, multe sunt daunatoare. De iceea e important ca artistii sa stie sa deosebeasca calitatea temelor ; sa le evite pe cele nefolositoare, sa le gaseasca si sa le fixeze pe cele trebuincioase.

58 Dar dupa ce anume putem sa le recunoastem ? am vrut sa inteleg eu.

59 Prin cuvintele „teme trebuincioase' eu subinteleg :

1. inainte de toate temele proprii noua, cele actoricesti, cele de partea asta a rampei, iar nu pe cele de partea unde se afla spectatorii. Cu alte cuvinte, temele care se refera la piesa, indreptate spre parteneri, interpretii celorlalte roluri, iar nu spre spectatorii din sala.

2. Temele artistului-om, analoage cu temele rolului.

3. Temele creatoare si artistice, adica acelea care contribuie la indeplinirea scopului principal al artei : crearea „vietii spiritului omenesc al rolului' si redarea ei artistica.

4. Temele omenesti autentice, vii, active, care imping rolul inainte, iar nu cele actoricesti, conventionale, moarte, care n-au nici o legatura cu personajul interpretat, ci sunt introduse numai pentru a distra spectatorii.

5. Temele pe care poate sa le creada actorul insusi, partenerii si spectatorii.

6. Temele care te atrag, te emotioneaza, care sunt capabile sa stimuleze procesul trairii autentice.

7. Temele precise, adica tipice pentru rolul interpretat, legate nu in chip aproximativ, ci absolut precis de insasi esenta operei dramatice.

8. Temele cu continut bogat, care sa raspunda esentei rolului, iar nu cele marunte, care raman la suprafata piesei.

imi mai ramane numai sa va pun in garda fata de temele actoricesti, mecanice, foarte raspandite in arta noastra si care sunt cele mai primejdioase, pentru ca duc direct spre mestesug.

1 Astfel - am rezumat eu - dumneavoastra recunoasteti teme exterioare si interioare, adica fizice si psihologice ?

2 Si elementar-psihologice, a adaugat Tortov.

3 Ce fel de teme sunt acestea ? nu intelegeam eu.

4 Inchipuiti-va ca intrati intr-o odaie, dati buna ziua, strangeti mina, dati din cap si ma salutati. Asta e o tema obisnuita, mecanica. Aici psihologia n-are nimic de-a face. .

5 Cum 1 inseamna ca pe scena nu se poate da buna ziua ? s-a mirat Viuntov.

Arkadie Nikolaevici s-a grabit sa-1 linisteasca :

- Sa dai buna ziua se poate, da nu se poate sa iubesti, sa suferi, sa

urasti si sa interpretezi aceste teme omenesti, vii, mecanic ca un motor,

fara nici o traire, cum va place voua sa faceti.

Alta data - a continuat sa explice Arkadie Nikolaevici - voi intin-deti, strangeti mina si, ,in acelasi timp, cautati sa exprimatii cu privirea sentimentul vostru de dragoste, de stima, de recunostinta. Aceasta tema si indeplinirea ei, care ne sunt familiare, au si o latura psihologica. Asemenea teme se numesc in limbajul nostru elementar-psihologice.

Si iata si al treilea caz. Sa zicem ca ieri a avut loc intre noi un incident. Eu te-am jignit in public. Iar astazi, oind ne-am vazut, as vrea sa ma apropii, sa-ti intind mana si sa-ti cer iertare prin aceasta strangere de mana, sa spun ca sunt vinovat si ca te rog sa uiti cele intrmplate. Sa intinzi mana dusmanului de ieri e departe de a fi o tema simpla ; trebuie sa reconsideri, sa simti altfel si sa birui multe lucruri in tine inainte de a o indeplini.

Poti sa socotesti o asemenea tema ea psihologica - si inca destul de complicata.

In a doua jumatate a lectiei, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Oricat de justa ar fi tema, totusi principala si cea mai insemnata insusire a ei consta in „atractia', in tentatia pe care o ofera artistului. Pentru ca tema sa placa, ea trebuie sa atraga in asa fel incat artistul sa doreasca s-o interpreteze. O astfel de tema atrage spre ea vointa creatoare a artistului ca un magnet.

Noi numim temele care poseda toate aceste insusiri necesare artistului teme creatoare. Afara de asta e important ca temele sa fie pe masura

puterilor, accesibile, posibile ca executie. In caz contrar, ele vor constrange natura artistului. Iata, de pilda : care e tema dumitale in scena „cu scutecele' din Brand, atat de draga dumitale ?

5 Sa salvez omenirea, a raspuns Umnovih.

6 Vedeti ! Parca o tema atat de grandioasa sta in puterea unui om ? Ia pentru inceput o tema mai usoara, fizica, dar atragatoare.

7 Oare e interesanta una fizica ? 1-a intrebat timid Umnovih cu un zambet dragut.

8 Pentru cine sa fie interesanta ? 1-a intrebat Arkadie Nikolaevici.

9 Pentru public, i-a raspuns sfiosul nostru psiholog.

10 N-ai grija de el, gandeste-te la dumneata, i-a raspuns Tortov. Daca pe dumneata te va interesa, spectatorul te va urma.

11 Nici pe mine nu ma intereseaza asta. As vrea o tema psihologica mai bine

12 Vei avea timp. E inca prea devreme ca sa te adancesti in psihologie si in orice alte teme. Cu timpul, vei ajunge si la ele. Deocamdata, margi-neste-te la cea mai simpla ,tema fizica. Orice tema poate fi facuta atragatoare

13 Nu poti nicicum sa desparti sufletul de trup. E usor sa le amesteci sa gresesti te uiti si staruia incurcat Umnovih.

14 Asa, asa ! Si eu spun acelasi lucru, il sustinea Tortov. In fiecare tema fizica, in fiecare tema psihologica sl in indeplinirea lor sunt multe lucruri care apartin si uneia si alteia. Nu poti sa le desparti in nici un fel. Sa presupunem ca trebuie sa-1 joci pe Salie-i din piesa lui Puskin Mozart si Sa-lieri. Psihologia lui Salieri, care s-a hotarat sa-1 omoare pe Mozart, e foarte complicata : e greu sa te hotarasti sa iei cupa, s-o umpli cu vin, sa torni otrava si sa duci cupa prietenului tau, un geniu, a carui muzica o admiri. Si doar toate acestea sunt actiuni fizice. Dar cata psihologie e in ele ! Sau, mai bine zis, toate acestea sunt actiuni psihologice complicate, dar cata actiune fizica e in ele ! Iata si cea mai simpla actiune corporala si anume : sa te apropii de un alt om si sa-i dai o palma. Dar ca s-o faci sincer, cate trairi psihologice complicate trebuie sa simti in prealabil ! Faceti o serie de actiuni fizice cu cupa de vin, cu palma, justificati-le cu situatii propuse interioare si cU „daca' si dupa aceea precizati unde se ispraveste domeniul trupesc si unde incepe cel sufletesc. Veti vedea ca asta nu-i atat de simplu de hotarat si ca e usor sa le amesteci. Dar nu

va fie frica de asta, amesteca-ti-le. Folositi-va de granitele nedeterminate dintre temele fizice si psihologice. La alegerea temei, nu precizati prea mult granitele dintre natura fizica si cea spirituala. Faceti aceasta aproximativ, cum s-ar spune, masu-rind cu ochiul sentimentul vostru, cu o permanenta inclinatie spre tema fizica. N-o sa fiu aspru pentru o greseala. Asta nu poate decat sa va foloseasca in momentul creatiei.

15 De ce oare o greseala evidenta poate fi folositoare ? nu ne dumeream noi.

16 Pentru ca, datorita ei, nu va veti alunga sentimentul, pentru ca aceasta greseala va va feri de o cortstringere interioara. Justa indepli-nire a temei fizice va va ajuta sa creati o stare psihologica justa. Ea va transforma tema fizica in psihologica. Caci, dupa cum am mai spus, oricarei teme fizice i se poate da o motivare psihologica.

Sa ne intelegem deocamdata sa avem de-a face numai cu teme fizice. Ele sunt mai usoare, mai accesibile si mai usor de indeplinit. Cu ele riscul de a devia spre un joc artificial e mai mic. Vom vorbi la timpul lor si despre temele psihologice, deocamdata insa va sfatuiesc ca in toate exercitiile, studiile, fragmentele, rolurile voastre sa cautati, inainte de toate, tema fizica.

…anul 19..

um alte intrebari importante: cum sa extragi temele din frag--hotehnica acestui proces consta in a gasi pentru fragmentele cercetate denumiri corespunzatoare, care sa caracterizeze cfft mai bine esenta lor.

- Pentru ce e nevoie de un astfel de botez ? a glumit Govorkov.

Arkadie Nikolaevici a raspuns :

- Stiti -voi oare ce reprezinta cu adevarat o denumire reusita care

defineste esenta fragmentului ?

Ea e sinteza, extractul ei. Ca s-o obtii, e necesar sa „concentrezi' fragmentul intocmai ca pe o esenta, sa storci din el miezul, sa-1 cristalizezi si „cristalului' obtinut sa-i gasesti denumirea corespunzatoare. In timp ce artistul cauta acest cuvant, el a si inceput sa sondeze, sa studieze fragmentul, ii cristalizeaza si il sintetizeaza. Cand alegi denumirea, gasesti insasi tema.

O denumire justa, care defineste esenta fragmentului, dezvaluie si tema cuprinsa in ea.

Ca sa intelegeti in practica aceasta munca, s-o aplicam pe baza fragmentului „cu scutecele' din Brand a spus Arkadie Nikolaevici. Sa luam primele doua fragmente, primele doua episoade. O sa va amintesc continutul lor.

Agnes, sotia pastorului Brand, si-a pierdut unicul fiu. De dorul lui, ea incepe sa umble prin scutece, prin hainute, prin jucarii, prin diferitele lucru-soare scumpe ramase de la el. Fiecare lucru e stropit de lacrimile indureratei mame. Amintirile ii frang inima. Nenorocirea s-a

intamplat din pricina ca ei traiesc intr-o localitate umeda si nesanatoasa, Cand copilul era bolnav, mama 1-a implorat pe sotul ei sa renunte la parohie. Dar Brand, un fanatic,, devotat misiunii lui n-a vrut sa sacrifice datoria de pastor binelui familiei. Si asta a dus la pierderea fiului.

Va amintesc continutul unui fragment din episodul al doilea : Vine Brand. El sufera pentru sine, sufera pentru Agnes. Dar fanatismul lui il duce la momente de cruzime ; el isi convinge sotia sa daruiasca unei tiganci lucrurile si jucariile ramase de la copilul care a murit, deoarece ele o impiedica pe Agnes sa se dedice lui dumnezeu si sa slujeasca ideea dominanta a vietii lor : ajutorarea aproapelui.

Acum faceti un extras al esentei ambelor bucati si gasiti denumiri corespunzatoare pentru fiecare din ele.

17 Dar ce mai e de gandit aici ! Totul e clar. Denumirea primei teme e dragostea de mama si denumirea celeilalte, cum vedeti si dumneavoastra, e datoria fanaticului, a declarat Govorkov.

18 Bine, sa fie asa, a acceptat Tortov. N-am de gand sa intru in detaliile procesului de cristalizare a fragmentului. Vom studia aceasta operatie, in toate amanuntele, cand vom avea de-a face cu rolul si cu piesa.

Deocamdata insa va sfatuiesc sa nu fixati niciodata denumirea temei cu un substantiv. Pastrati-1 pentru denumirea fragmentului ; temele scenice insa trebuie sa fie neaparat definite prin verbe.

- De ce ? nu pricepeam noi.

- O sa va ajut sa raspundeti la intrebare, dar cu conditia ca mai

inainte sa incercati voi singuri sa indepliniti prin actiune acele teme care

au fost denumite chiar acum cu substantive si anume : 1) dragostea de

mama si 2) datoria fanaticului.

Viuntov si Veliaminova s-au apucat de asta. Primul s-a incruntat, si-a holbat ochii, si-a indreptat spatele si 1-a incordat de parca era de lemn. Calca tare pe podea apasand pe tocuri, vorbea cu voce de bas, se umfla, spetind ca prin aceste mijloace are sa para ca are tarie, putere, liotarire pentru exprimarea unei datorii „in general'. Veliaminova se afecta si ea, straduindu-se sa exprime delicatete si dragoste „in general'.

- Nu gasiti oare - a spus Arkadie Nikolaeviei, dupa ce le-a vazut

jocul - ca substantivele pe care le-ati fixat pentru temele voastre l-au

impins pe unul de a juca pe omul autoritar, iar pe cealalta de a juca pa

siunea, dragostea materna ? Voi ati reprezentat niste oameni ai despotis

mului si ai dragostei, d:ar n-ati fost ei. Asta s-a intamplat pentru ca

substantivul vorbeste despre o reprezentare, despre o stare cunoscuta,

despre o imagine, despre un fenomen.

Vorbind despre ele, substantivul le determina numai in mod figurat sau formal, fara sa incerce sa sugereze activitatea lor, actiunea lor. Cu toate acestea, fiecare tema trebuie sa fie neaparat activa.

19 Iertati-ma va rog, dar substantivul se poate ilustra, zugravi, reprezenta si asta, binevoiti sa vedeti, e tot o actiune, il contrazicea Govorkov.

20 Da, actiune, dar nu autentica, nu rodnica si conforma unui scop,

asa cum o cere pentru scena arta noastra, ci o actiune actoriceasca „simulata', pe care noi n-o recunoastem si o gonim din teatru.

Acuma sa vedem ce va fi, daca vom preschimba denumirea temei dintr-un substantiv intr-un verb corespunzator, a continuat Arkadie Nikoiaevici.

- Cum se face asta ? am cerut noi sa ni se explice. intru asta exista un mijloc simplu - a spus Tortov - si anume, » de a numi verbul, puneti in fata substantivului care se transforma ..vreau' : „vreau sa tac ce ?' O sa incerc sa va demonstrez acest proces cu un exemplu. Sa admi-lem ca experienta se face cu cuvin tul „autoritate'. Puneti in fata lui cu-vintul „vreau'. Obtinem „vreau autoritate'. O astfel de vrere e prea generala si nu e reala. Ca s-o insufletiti, introduceti aici un scop mai concret. Daca el vi se va parea ademenitor, atunci inauntrul vostru se va crea o a si dorinta spre actiune, o nevoie de a o indeplini. Uite, pe aceasta jie s-o definiti cu denumirea potrivita verbala, care sa exprime esenta Deci cu un verb caire stabileste o tema vie, activa, m,u o reprezentare simpla, lipsita de actiune, al carei inteles l-ar crea substantivul.

21 Cum sa gasim un asemenea cuvant ? nu intelegeam eu.

22 Pentru asta, spuneti : „Vreau sa fac ce pentru obtinerea autoritatii ?' Raspund la intrebare si vei afla cum trebuie sa actionezi.

23 Vreau sa ifiu autoritar, a hotarat Viuntov, fara sa se poata stapinL

24 Cuvantul „sa fiu' determina o stare. in el nu exista ceva activ, necesar pentru o tema de actiune, a observat Arkadie Nikolaevici.

25 Vreau sa dobandesc autoritate, 1-a indreptat Veliaminova.

26 Asta e ceva mai aproape de activitate, dair e totusi prea general si nu se poate infaptui deodata. intr-adevar, incearca sa te asezi pe acest scaun si sa vrei sa dobandesti autoritate „iil general'. E nevoie de o tema mai concreta, apropiata, reala, executabila. Dupa cum vedeti, nu

orice verb poate fi util, nu orice cuvant impinge spre activitate, spre actiune rodnica. Tire'buie sa stii 'sa alegi titlul temei.

- Vreau sa dobandesc autoritate, ca sa fericesc intreaga omenire, a

propus cineva.

- Asta e o fraza frumoasa, dar e greu de crezut ca se poate indeplini in irealitate, 1-a contrazis Arkadie Nikolaevici.

- Eu vreau autoritate ca sa ma desfat in viata, ca sa traiesc vesel, ca sa ma bucur de respect, ca sa-mi fac gusturile, ca sa-mi satisfac orgoliul,

1-a indreptat Sustov.

- Aceasta dorinta e mai reala si mai usor realizabila, dar ca s-o indeplinesti va trebui sa rezolvi in prealabil o serie de teme ajutatoare. La un

asemenea scop final nu ajungi deodata, te apropii de el treptat, exact ca ur-

cand treptele scarii care duce la un etaj. Acolo nu ajungi dintr-un pas. Urcasi dumneata toate treptele care te duc spre tema dumitale si numara-tl aceste trepte.

-- Eu vreau sa par un om de afaceri capabil, intelept, ca sa insuflu celorlalti incredere in mine. Vreau sa ma disting, sa devin merituos, sa atrag atentia asupira mea si asa mai departe.

Dupa asta, Arkadie Nikolaevici s-a intors la scena cu ,,scutecele' din Brand si, ca sa atraga' in munca pe toti elevii, & recurs la aceasta propunere:

- Toti barbatii sa se puna in situatia lui Brand si sa gaseasca denu

mirea temei lor. Ei trebuie sa-i inteleaga psihologia. In ce priveste femeile,.

ele sa fie reprezentantele Agnes-ei. Lor le e mai accesibila finetea feminina

si dragostea materna. ,

Unu, doi, trei. intrecerea intre jumatatea feminina si cea barbateasca a clasei incepe !

- Vreau sa capat autoritate asrpra Agnes-ei, ca s-o oblig sa se sacrifice, ca s-o salvez si s-o indrept

N-am izbutit sa ispravesc fraza, si femeile s-au si napustit asupra mea si m-au coplesit cu dorintele lor :

- Vreau sa-mi amintesc de cel care a murit !

27 Vreau sa ma apropii de el ! Vreau sa comunicau el !

28 Vreau sa-1 vindec, sa-1 mangai, sa-1 ingrijesc !

- Vreau sa-1 inviez ! Vreau sa ma duc dupa cel care a murit ! -

Vreau sa-i simt apropierea ! - Vreau sa-1 simt printre lucruri ! - Vreau

sa-1 chem din mormant ! - Vreau sa-1 intorc la mine ! ■- Vreau sa uit de

moartea lui ! - Vreau sa-mi potolesc dorul !

Maloletkova tipa mai tare decat toate o singura fraza :

- Vreau sa ma agat de el si sa nu ma mai despart!

29 Daca e asa - declarau barbatii la randul lor -■ vom lupta ! - Vreau s-o pregatesc, s-o atrag pe Agnes spre mine ! - Vreau s-o mingii f - Vreau sa o fac sa simta ca eu inteleg suferintele ei ! - Vreau sa-i descriu bucuriile ademenitoare pe care le aduce implinirea datoriei ! Vreau sa-i explic problemele marete ale omului !

30 Si daca e asa - tipau ca raspuns femeile - vreau sa-1 induplec pe sotul meu cu suferinta ! - Vreau ca el sa-mi vada lacrimile !

31 Vreau sa ma agat si mai tare de el si sa nu-i d!au drumul ! tipa Maloletkova.

Drept raspuns, barbatii declarau :

- Vreau s-o sperii cu raspunderea fata de omenire ! - Vreau s-o amenint cu pedeapsa si cu ruptura ! - Vreau sa exprim desperarea neputintei

de a ne intelege unul pe altul!

In vreme ce aceasta canonada continua, se nasteau ganduri si sentimente tot mai noi, care cereau verbe corespunzatoare pentru determinarea lor, iar verbele, la randul lor, provocau impulsuri de activitate.

Eu, vrand sa conving femeile, luptam cu ele si cand toate temele pe care mi le sugerase mintea, sentimentul si vointa au fost uzate, a aparut in mine sentimentul scenei jucate. Aceasta stare ma multumea.

- Fiecare dintre temele alese e justa in felul ei si, intr-o masura sau

in alta, provoaca actiune, a spus Arkadie Nikolaevici. Pentru unele naturi mai active, tema ..vreau sa-uni amintesc de cel care a murit' spune putin ent, pentru ca ele au avut nevoie de o alta tema : vreau sa ma mi dau drumul. Cui ? Lucrurilor, amintirilor, gandului la cel care

Dar daca veti propune aceleasi teme altora, ei vor iramine reci, Im H e ca fiecare tema sa te atraga spre ea si sa te stimuleze.

.1 cred ca v-am obligat chiar pe voi sa raspundeti in practica la in-ea pusa de mine: „De ce trebuie ca tema sa fie definita neaparat printr-un verb si nu printr-un substantiv ?'

Iata deocamdata tot ce pot sa va comunic despre fragmente si teme. va spun mai multe cu timpul, cand veti sti mai mult despire arta noas-despre psihotehnica ei, cand veti avea o piesa si roluri care se vor .parti in fragmente si teme.

VIII - SENTIMENTUL ADEVARULUI SI CREDINTA

…anul 19..

Cand am intrat Ia lectie am vazut un afis pe care scria : SENTIMENTUL ADEVARULUI SI CREDINTA

inainte de inceperea lectiei, elevii au fost ocupati pe scena cu cautarea unui lucru pierdut de Maloletkova, ca de obicei : geanta ei cu bani.

Deodata a rasunat glasul lui Arkadie Nikolaevici. El ne urmarea de mult, de la parter.

32 Ce bine pune in valoare cadrul scenic ceea ce se face in fata rampei luminate ! Voi ati trait sincer in timpul cautarii, totul a fost adevarat, temele fizice mici se indeplineau precis ; erau definite si clare, atentia era incordata; elementele*necesare pentru creatie actionau just si legat intr-un ouvint, pe scena s-a facut arta autentica, a tras el concluzia pe neasteptate.

33 Nu Ce fel de arta e asta ? A fost o realitate, un adevar autentic, „a fost', cum spuneti dumneavoastra, au obiectat elevii.

34 Atunci repetati acest „a fost'.

Am pus geanta la locul unde o gasisem si neam apucat sa cautam ceea ce fusese o data gasit, ceea ce numai avea nevoie sa fie cautat. Fireste ca n-a iesit nimic.

- Nu, de data asta ,n-am simtit nici tema, nici actiunea, nici adevarul ne-a criticat Arkadie Nikolaevici. Dair de ce nu puteti repeta o realitate care a fost traita chiar acum ? S-ar parea ca pentru asta nu e nevoie sa fii actor,

ci pur si simplu om.

Elevii au inceput sa-i explice lui Tortov ca prima data ei au fost nevoiti sa caute, iar a doua oara n-a existat aceasta necesitate si ei s-au prefacut numai a cauta. Prima data a fost o realitate autentica, iar a doua o imitatie a ei, o reprezentare, o minciuna.

- Atunci jucati aceeasi scena a cautarii fara minciuna, cu adevar, ne-a propus Arkadie Nikolaevici.

35 Dar ne codeam noi - asta nu e atat de simplu. Trebuie sa ne pregatim, sa repetam, sa traim

36 Cum, sa traiti ? Cand ati cautat geanta n-ati trait ?

37 Aceea a fost o realitate, iar acum trebuie sa cream si sa traim o

nascocire !

- Adica pe scena trebuie sa traiesti in alt fel decat in viata ? nu inte

legea Tortov.

at, cu ajutorul altor intrebari si explicatii noi, Arkad'e Nikolaevici

Facut sa intelegem ca pe planul realitatii insasi adevarul si credinta ase de la sine, Asa, de exemplu, adineauri, cand elevii au cautat pe scena)biectul disparut, s-a creat acolo adevarul si credinta autentice. Dar asta s-a intamplat pentru ca in clipa aceea, pe scena, n-a fost joc, ci realitatea asi.

Dar cand aceasta irealitate nu exista pe scena si cand acolo are loc jocul, atunci creairca adevarului si a credintei cer o prealabila pregatire. Ea consta in faptul ca la inceput adevarul si credinta se nasc pe planul vietii imaginate, in nascocirea artistica si pe urma trec pe scena.

- Astfel, ca sa provoci in tine adevarul si sa (reproduci pe scena cautarea (gentii, care chiair acum a avut ioc in realitate, trebu'e mai intai sa inima-torci inauntrul tau o anumita parghie si sa te stramuti pe planul vietii ginate, a explicat Tortov. Acolo iti vei crea nascocirea, analoaga cu realitatea. Magicul „daca' si situatiile propuse, just percepute, va voir ajuta sa simtiti si sa creati pe scena adevarul si credinta scenica. Astfel, in viata, adevarul este ceea ce exista, ceea ce stie precis omul. Pe scena insa, se numeste adevar ceea ce nu e in realitate, dar s-ar putea intimp'.a.

38 Va rog sa ma iertati - a intrebat Govorkov - despre care adevar poate fi vorba in teatru, cand stiti ca acolo totul e nascocire si minciuna, in-cepind chiar cu piesa lui Shakespeare si ispravind, intelegeti, cu pumnalul de carton cu care se strapunge Othello ?

39 Daca te tulbura faptul ca pumnalul lui Othello nu e de otel, ci de carton - i-a raspuns Arkadie Nikolaevici lui Qovorkov - daca tocmai aceasta imitatie butaforica grosolana o numesti dumneata pe scena minciuna, daca din pricina ei defaimezi toata arta si incetezi sa mai crezi in autenticitatea vietii scenice, atunci linisteste-te ; in teatru nu e important faptul ca pumnalul lui Othello e de carton sau de metal, ci faptul ca sentimentul artistului, care justifica sinuciderea lui Othello, e just, sincer si autentic. Important e chipul cum ar fi procedat insusi omul-actor daca conditiile si imprejurarile vietii lui Othello ar fi fost autentice, iar pumnalul pe care si-1 im-plinta ar fi fost adevarat.

Hotarati deci ce e pentru voi mai interesant si mai important, in ce vreti sa credeti: ca in teatru si in piesa exista un adevar de fapte si de evenimente ale lumii materiale reale sau ca sentimentul care s-a nascut in sufletul ar-

tistului, provocat de o nascocire scenica inexistenta in realitate, e autentic si just ?

Uite, despre acest sentiment al adevarului vorbim noi in teatru. Iata acel adevar scenic de care are nevoie actorul in momentul creatiei. Nu- exista o arta autentica fara asemenea adevar si credinta ! Si cu cat montarea de pe scena e mai realista, cu atat trairea rolului de catre artist trebuie sa fie mai aproape de natura omeneasca.

Dar adesea vedem cu totul altceva pe scena. Acolo se da. infatisare realista decorurilor si recuzitei, totul pare adevarat in ele, dar, in acelasi timp, se uita autenticitatea sentimentului si trairea rolurilor de catre interpreti. Aceasta lipsa de corespondenta intre adevarul lucrurilor si neadevarul sentimentului nu face decat sa sublinieze si mai mult absenta vietii autentice in interpretarea rolurilor.

Ca sa nu se intample asa, cautati sa justificati intotdeauna procedeele

si actiunile la care recurgeti pe scena cu ,,daca' si cu situatiile propuse ale voastre. Numai intr-o asemenea creatie va veti putea satisface pana la capat sentimentul adevarului si veti putea crede in autenticitatea trairilor voastre.

Noi numim acest -proces procesul motivarii

Am vrut sa inteleg pana la capat lucrul important despre care vorbise Tortov si l-am rugat sa formuleze in cateva cuvinte : ce inseamna adevarul in teatru. Iata ce mi-a raspuns el :

- Adevarul pe scena e acel ceva despre care noi credem sincer ca exista atat inauntrul nostru, cat si in sufletul partenerilor nostri.

Adevarul nu se poate desparti de credinta, nici credinta de adevar. Ele nu pot exista unul fara altul, iar fara amandoua nu poate exista nici traire, nici creatie.

Pe scena totul trebuie sa fie convingator, atat pentru artist, pentru ceilalti parteneri, cat si pentru spectatori. Totul trebuie sa-ti inspire credinta ca in viata de toate zilele pot exista sentimente analoage cu acelea pe care le simte pe scena actorul care creeaza. Credinta in adevarul sentimentului trait si in adevarul actiunilor care au loc trebuie sa fie reflectata in fiecare moment al nostru pe scena.

Iata ce fel de adevar interior si ce fel de credinta naiva in el ii sunt necesare artistului pe scena, a incheiat Arkadie Nikolaevici.

…anul 19..

Astazi am asistat; la teatru la o repetitie de sonorizari si zgomote. In pauza, Arkadie Nikolaevici a venit in foaierul actorilor si a stat de vorba cu artistii si cu noi, elevii. Intorcandu-se catre mine si Sustov, el a spus, intre altele :

- Ce pacat ca n-ati vazut repetitia de astazi la teatru ! Ea v-ar fi

aratat concret ce inseamna adevarul autentic si credinta pe s'cena. Am repetat adineauri o piesa veche, frantuzeasca, care incepe asa : o fetita intra in fuga in odaie si anunta ca pe papusa ei ,,o doare burtica'. Unul dintre personaje piropune sa-i dea papusii un medicament. Fetita pleaca in fuga. Peste catva timp, ea se intoarce si da de veste Ca bolnava s-a insanatosit, in asta consta scena pe care e construita mai departe tragedia ,,parintilor nelegitimi'.

Printre obiectele de butaforie din teatru nu s-a gasit nici o papusa,

in locul ei. s-a luat o bucatica de lemn, a fost infasurata intr-un material

usor, frumos, si a fost data fetitei care interpreta rolul. Copilul a recunos

cut dintr-o data iri bucatica aceea de lemn pe fiica ei si i-a dat toata inima

itoare. Din nenorocire, mama cea mica n-a fost de acord cu autorul

in privinta metodelor de a vindeca burtica papusii : ca nu pretuia

;amentcle si prefera o clisma. Tn acest sens a si fost facuta de catre

interpreta o indreptare redactionala corespunzatoare in textul autorului :

a inlocuit cuvintele din piesa CU ale ei personale. Pentru asta, ea

argumente foarte intemeiate, luate din propria ei experienta, care

. tase ca o clisma e mai folositoare si mai putin neplacuta decat un

-tiv. .

Dupa terminarea repetitiei, copila n-a vtrut pentru nimic in luitie sa se desparta de fiica ei. Recuziterul i-a daruit cu placere papusa inchipuita - bucatica de lemn - dar n-a putut sa-i dea materialul in care era imbracata, pentru ca avea nevoie de el la spectacolul de seara. S-a petrecut o tragedie copilareasca cu tipete si lacrimi. Ele au incetat abia atunci cand i s-a propus copilei sa inlocuiasca materialul usor, frumos, cu o carpa de postav ieftina, dar calduroasa. Fetita a gasit ca pentru un deranjament de stomac o carpa care tine de cald e mai folositoare decat materialul frumos si luxos si a acceptat cu placere schimbul.

Uite, asta e credinta si adevar !

Iata de la cine trebuie sa invatam sa jucam ! se entuziasma Tortov.

imi amintesc de inca o intamplare, a continuat el. O data, cand i-am spus nepotelei mele ca e o broscuta, pentru ca sarea pe covor, fetita si-a luat asupra ei, irolul acesta o saptamana intreaga si nu se mai misca altfel decat in patru labe. Ea a stat cateva zile sub masa, pe dupa scaune, in ungherele odailor, ascunzandu-se de ai casei si de dadaca ei.

Alta data ea a fost laudata ca statuse la masa cum se cuvine, ca un om mare, si strengarita asta grozava a devenit numaidecat afectata si s-a apucat s-o invete pe dadaca ei cum trebuie sa se poarte frumos. Asta a fost cea mai linistita saptamana pentru cei din casa, pentru ca fetita nu se mai auzea de loc. Ganditi-va numai - o saptamana intreaga sa-ti sta-pinesti de bunavoie temperamentul de dragul jocului si sa-ti faca placere asemenea sacrificiu ! Nu e asta oare o marturie a elasticitatii imaginatiei copilului in alegerea temelor de joc si a caracterului sau de acomodare.

lipsi- - 'u e oare asta o credinta in autenticitatea si in ade-varul nascocirii tale ?

uimitor cat de mult timp pot copiii sa-si opreasca atentia .asupra inui obiect si a unei actiuni. Le place sa ramana intr-una si aceeasi dispo-imitind personajul favorit. Iluzia vietii adevarate, create de copii in jocurile lor, e atat de puternica incat le vine greu sa se intoarca de la ea la realitate. Ei isi creeaza bucurii din tot ce le cade in mina. E destul sa-si. spuna „parca' si nascocirea incepe sa traiasca in ei.

Copilarescul „parca' e cu mult mai puternic decat magicul nostru „daca',.

Copilul mai aire o insusire pe care noi ar trebui s-o imprumutam de la el : copiii stiu in ce pot crede si ce nu trebuie sa ia in seama. Si fetita despre care v-am povestit adineauri lua in serios sentimentul matern si stia sa nu observe bucatica de lemn.

Sa se intereseze si actorul pe scena de ceea ce poate fi arezut, iar ceea ce il impiedica sa creada sa ramana nebagat in seama. Asta il va ajuta sa uite de gaura neagra a deschiderii scenei si de conventionalul interpretarii in public.

Uite, cand veti ajunge in airta pana la adevarul si credinta pe care i? au copiii in jocurile lor, atunci veti putea deveni artisti mari.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus ;

- V-am vorbit in linii generale despre importanta si rolul adevarului in procesul creator. Acum sa vorbim despre neadevar, despre minciuna pe scena.

E bine sa ai sentimentul adevarului, dar trebuie de asemenea sa-ti dai seama de minciuna.

Va mira ca eu despart si opun aceste doua intelesuri unul altuia. O fac pentru ca insasi viata o cere.

Multora dintre conducatorii teatrelor, artisti, spectatori, critici le place pe scena numai conventionalul, teatralul, minciuna.

La unii, asta se explica printr-un gust prost, pervertit, la altii printr-o blazare, Ultimii, ca si mancaciosii, cer pe scena ceva iute, picant: lor le plac condimentele in punerea in scena si in jocul artistilor. Le trebuie ,,ceva deosebit', caire nu exista in viata. S-au saturat de realitatea in sine, care ii plictiseste si nu doresc sa se intalneasca cu ca pe scena. „Numai sa nu fie asa cum e si in viata', spun ei si, ca sa se departeze de ea, cauta cat mai mult manierism pe scena.

Ei justifica toate astea prin cuvinte savante, prin articole, conferinte,, prin teorii moderne inventate, nascute, chipurile, dintr-o conceptie rafinata si subtila asupra artei. „In teatru e nevoie de frumos !' spun ei.

„Vrem sa ne odihnim, sa ne inveselim, sa ridern la spectacol ! Nu vrem sa suferim si sa plangem acolo. Destula duirere e si in viata', spun altii.

In opozitie cu acesti oameni, sunt multi conducatori de teatre, artisti, spectatori, critici, carora le place si recunosc pe scena numai veridicul vietii, firescul, realul, adevarul. Acesti oameni vor o hrana normala sanatoasa, o „carne' buna, fara „sosuri' picante si daunatoare. Ei nu se tem in teatru de impresiile puternice care-ti curata sufletul ; ei vor sa planga acolo, sa rada. sa traiasca, sa participe indirect la viata scenei. Ei vor pe scena reflectarea „vietii spiritului omenesc' autentic.

Adaugati la cele spuse ca si intr-un caz si in altul au loc exagerari, in care nefirescul si afectarea ajung pana la hidos, iar simplitatea, firescul **ajung** pana la ultranaturalism.

Atat prima extrema, cat si a doua, se invecineaza cu cel mai prost joc : **cel** superficial.

Tot ce-am spus pana acum ma obliga sa separ adevarul de minciuna

i vorbesc despre fiecare in parte.

Sa le iubesti sau sa le urasti e una, dar e cu totul altceva De altfel si-a amintit Arkadie Nikolaevici si, dupa o pauza, fara sa-si ispraveasca fraza inceputa, s-a intors catre Dimkova si Umnovih :

- Jucati-rni scena voastra preferata, cea „cu scutecele' din Brand. Ei au indeplinit cererea cu o seriozitate care te misca, dar si cu obis

nuita greutate si „sudoare'.

- Spune-mi, te rog - s-a adresat Arkadie Nikolaevici Dimkovei - de ce ai fost acuma sfioasa si nesigura ca un amator ?

Dimkova tacea, se codea, isi lasa ochii in jos.

40 Ce te impiedica ?

41 Nu stiu. Nu joc asa cum simt Spui un cuvant si ai vrea sa-1 ici inapoi.

42 Dar de ce e asa ? o intreba mereu Arkadie Nikolaevici, pana cand, in sfarsit, ea a recunoscut ca e cuprinsa de o frica grozava de fals si de joc superficial.

43 A ! s-a agatat Tortov de aceste cuvinte. Ti-a fost frica de minciuna ?

44 Da, a recunoscut Dimkova.

45 Si dumneata, Umnovih ? De ce se afla in jocul dumitale atata efort, incordare, greutate, pauze plictisitoare? intreba Tortov.

46 As vrea s-o iau mai adanc, sa patrund sa-mi insusesc sentimente, cuvinte vii Pentru ca omul sa fie pentru ca inima sa bata, sa palpite trebuie sa crezi, sa convingi

47 Ai cautat in dumneata adevarul, sentimentul, trairea, subtextul cuvintelor. Nu-i asa ?

48 intocmai, intocmai!

- Uite, aveti in fata reprezentanti a doua tipuri diferite de actori,

s a adresat Arkadie Nikolaevici elevilor. Amandoua urasc minciuna pe

scena, dar fiecare in felul lui. Asa, de pilda, Dimkova are o frica grozava

de minciuna si ii dedica ei toata atentia. Nu .se gandeste decat la ea cat

timp se afla pe scena. Nu-si aduce aminte de adevar, n-are timp sa-si

aduca aminte, deoarece frica de minciuna o stapaneste in intregime.

Aceasta e o robire deplina in care nu poate fi vorba de creatie.

Aceeasi robire il stapaneste si pe Umnovih, dar nu de frica minciunii, ci, dimpotriva, din pricina unei iubiri patimase pentru adevar. El nu se gandeste de loc la minciuna, deoarece e in intregime absorbit de grija adevarului. Trebuie oare sa va mai explic ca lupta cu minciuna, la fel ca si dragostea de adevar de dragul dragostei de adevar, nu pot sa duca la nimic altceva decat la un joc superficial ?

Nu se poate sa iesi pe scena si sa creezi stapanit de un singur gand skiitor : „Numai sa nu falsific'. Nu se poate iesi pe scena numai cu singura grija de a crea, odee s-ar intampla, adevarul. Cu asemenea ganduri, nu vei iface decat sa minti si mai mult.

49 Si cum sa scapi de asta ? a intrebat, aproape plangand, biata Dimkova.

50 Cu doua intrebari care indrumeaza creatia, cum face tocilarul cu briciul. Daca gandul sacaitor al minciunii te va stapani, intreaba-te pentru autocontrol, stand in fata irampei luminate: „Actionez, sau ma lupt cu minciuna ?'

Noi nu iesim pe scena de dragul luptei cu lipsurile noastre, ci de dragul actiunii autentice, rodnice si conforme unui scop. Daca ea isi atinge telul, atunci inseamna ca minciuna e invinsa. Ca sa controlezi daca actionezi just, pune-ti cealalta intrebare : „Pentru cine actionez : pentru mine, sau pentru spectatori, pentru omul viu care sta in fata mea, sau pentru partenerul care sta alaturi de mine pe scena ?'

Stiti ca artistul nu este propriul lui judecator in momentul creatiei. Spectatorul nu este nici el judecator, atata vreme cat priveste. El isi trage concluziile acasa. Judecatorul e partenerul. Daca artistul la influentat, daca 1-a obligat sa creada in adevarul sentimentelor si legaturilor dintre ei, inseamna ca si-a atins scopul creator si ca minciuna a fost invinsa.

Acela care in momentul creatiei pe scena nu se preface, mu joaca superficial, ci actioneaza autentic, rodnic, adecvat si, in afara de asta, fara intrerupere, acela care comunica pe scena nu cu spectatorul, ci cu partenerul, acela se mentine in cadrul piesei si al rolului, in atmosfera vietii vii, a adevarului/ a credintei, a lui „eu sinlt', acela traieste cu adevarat pe scena.

Exista si un alt mod de a lupta cu minciuna, o consola Arkadie Nikolaevici pe Dimkova, care plangea. S-o smulgi cu radacina cu tot.

Dar cine poate garanta ca pe locul eliberat nu se va aseza alt neadevar, unul mai mare ?

Trebuie sa procedezi altfel si, tind ai vazut minciuna, sa semeni sub

ea grauntele adevarului. Lasa ca ultimul sa inlature pe prima, la fel cum

dintek : :are ii creste copilului, impinge afara dintele de lapte. Lasa ca .. 'ine justificat, situatiile propuse, temele atragatoare, actiu-
e sa dea Ia o parte sabloanele actoricesti, jocul superficial si minciuna.

Daca ati sti cat de important si de necesar este a avea o deplina conta a adevarului si de a inlatura prin ea minciuna ! Acest proces, pe care noi il numim smulgerea minciunii si a sabloanelor, trebuie sa actioneze permanent, pe nesimtite,sa devina obicei si sa controleze fiecare al nostru pe scena.

Tot ce am spus acum despre cultivarea adevarului nu se refera nuia Dimkova, ci si la dumneata Umnovih, a observat Arkadie Niko-laevici, adresandu-se „desenatorului nostru tehnic'.

Am un sfat, pe care ar trebui sa-1 tineti bine minte : sa nu exagerati niciodata pe scena exigentele voastre fata de adevar si nici importanta minciunii. Pasiunea fata de primul duce la un joc

superficial: adevarul de dragul adevarului. Asta e cel mai rau neadevar dintre toate, in ceea ce priveste frica excesiva de minciuna, ea creeaza o prudenta nefireasca, care e, de asemenea, un „neadevar' scenic dintre cele mai mari. Fata de minciuna, ca si fata Ae adevar, trebuie sa te comporti pe scena calm, just, fara toane. Adevarul e necesar in teatru in masura in care poti sa crezi iSincer in el, in masura in care te ajuta ;sa te convingi pe tine insuti, pe partenerul de pe scena si sa indeplinesti cu siguranta temele creatoare date.

Poti sa tragi foloase si din minciuna daca te apropii rational de ea. Minciuna e diapazonul a ceea ce nu trebuie sa faca actorul. Nu e nici o nenorocire daca gresim si falsificam pentru o clipa. Important e ca in acelasi timp diapazonul sa ne -stabileasca limita a ceea ce e just, adica a adevarului ; important e ca in momentul greselii el sa ne indrepte pe calea justa. In asemenea conditii, momentele de devieri si de falsificari ii vor fi folositoare chiar artistului, indicandu-i limita dincolo de care nu se poate merge.

In timpul creatiei e necesar un asemenea proces de autocontrol. Mai mult decat atat, el trebuie sa fie neintrerupt, permanent.

Artistul, in cadrul creatiei in public, vrea tot timpul, din pricina emotiei, sa dea mai mult sentiment decat are intr-adevar. Dar de unde sa-1 ia ? N-avem emotii de rezerva pentru a reglementa trairile teatrale. Se poate stavili sau exagera actiunea, poti depune mai multa straduinta decat e nevoie, straduinta care, chipurile, ar exprima sentimentul. Dar toate acestea nu intensifica sentimentul, ci, dimpotriva, il nimicesc. Acesta e un joc superficial exterior, o exagerare. ^

Protestele sentimentului adevarului constituie cel mai bun regulator in aceste momente. Trebuie sa le dai ascultare, chiar si atunci cand artistul traieste inauntrul lui just, rolul. Dar adesea, in acel moment, aparatul lui exterior, de expresie, se forteaza peste masura din cauza nervozitatii si artistul joaca superficial fara sa vrea. Asta duce inevitabil la minciuna.

La sfarsitul lectiei, Tortov ne-a povestit despre un artist care are un sentiment foarte fin al adevarului atunci cand analizeaza jocul altora, stand in sala. Dar, iesind pe scena si devenind un personaj din piesa interpretata, acelasi artist pierde sentimentul adevarului.

- Iti vine greu sa crezi - a spus Arkadie Nikolaevici - ca unul

si acelasi om, care mai adineauri condamna, cu o intelegere subtila, falsi

tatea si jocul superficial al tovarasilor lui, face, atunci cand iese pe scena,

greseli si mai mari decat acelea pe care le criticase adineauri.

Sentimentul adevarului pe care il au asemenea actori e altul cand sunt spectatori si altui cand sunt ei insisi interpreti in spectacol.

.. anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus la lectie :

- Cel mai bun lucru e, fireste, ca adevarul si credinta in autentici

tatea a ceea ce face artistul sa se creeze pe scena de la sine.

Dar ce e de facut cand asta nu se intampla ?

Atunci, cu ajutorul psihotehnicii, trebuie sa cauti sa creezi acest adevar si credinta in el.

Nu poti crea ceva in care nu crezi tu insuti, pe care-1 socotesti un

neadevar.

Unde, insa, sa cauti si cum sa creezi in tine adevarul si credinta ? Nu oare in senzatiile si actiunile interioare, adica in domeniul vietii psihice a omului-artist ? Dar sentimentele sunt prea complicate, imperceptibile, capricioase; ele se fixeaza prost. Acolo, in domeniul sufletesc, adevarul si credinta sau se nasc de la sine, sau se creeaza printr-o munca psihotehnica complicata. Lucrul cel mai usor e sa gasesti sau sa provoci adevarul si credinta in domeniul fizic prin temele si actiunile fizice cele mai marunte, mai simple. Ele sunt accesibile, statornice, vizibile, palpabile, se supun constiintei si poruncii. Afara de asta, se fixeaza mai usor. Iata de ce ne adresam lor in primul rand, ca sa ne apropiem cu ajutorul lor de rolurile create.

Haide sa facem o proba.

…anul 19..

- NazvanoV, Viuntov ! Duceti-va pe scena si jucati-mi exercitiul care va reuseste mai putin decat altele. Dupa mine, acesta e exercitiul cu „arderea banilor'.

Nu puteti sa-1 stapaniti, in primul rand pentru ca vreti sa credeti „deodata' toata grozavia pe care am introdus-o in acest subiect. „Deodata' va duce ia un joc „in general'. incercati sa puneti stapanire pe acest studiu greu in fragmente, pornind de la cele mai simple actiuni fizice, dar, fireste, in deplina concordanta cu intregul. Fiecare actiune mica ajutatoare sa fie dusa pana la adevar ; atunci jocul in ansamblu va decurge just si crede in autenticitatea lui.

- Da-mi te rog bani de la recuzita, m-am adresat eu masinistului

.-viciu, care statea in culise.

- N-ai nevoie de ei. Joaca fara bancnote, m-a oprit Arkadie Niko-

laevici.

M-am; apucat sa numar banii inexistenti.

- Nu te cred ! m-a oprit Tortov, de cum am intins mana sa iau pachetul imaginat,

51 Ce anume nu credeti ?

52 Nici nu te-ai uitat la ceea ce ai atins.

M-am uitat intr-acolo, la pachetele imaginate, n-am vazut nimic, am intins iar mana si am tras-o inapoi.

- Sa fi indoit macar degetele, asa cum e natural, altfel are sa-ti

scape pachetul. Nu-1 arunca, ci pune-1 jos. Pentru asta nu e nevoie decat

de o secunda. Nu te zgarci la un gest, daca vrei sa justifici si sa crezi fizic

in ceea ce faci. Cine dezleaga un nod asa ? Gaseste capatul sforii cu care

e legat pachetul. Nu asa ! Asta nu se face deodata. De obicei, capetele

sforii se rasucesc si se baga sub sfoara, ca pachetul sa nu se desfaca.

Nu e chiar atat de usor s-o scoti la capat cu sfoara asta Asa, aproba

Arkadie Nikolaevici. Acum numara fiecare pachet.

Of ! Cat de repede ai facut toata treaba ! Nici cel mai experimentat casier nu va putea sa numere atat de iute niste bancnote vechi si soioase.

Vedeti pana la ce detalii realiste, pana la ce adevaruri mici trebuie sa ajungi, ca natura noastra fizica sa creada in ceea ce se face pe scena.

Actiune dupa actiune, secunda dupa secunda, logic si consecvent, Tortov imi indruma munca fizica. In timpul numararii bancnotelor imaginare, imi aduceam treptat aminte cum si in ce ordine'se desfasoara acelasi proces in viata.

Din toate actiunile logice sugerate de catre Tortov s-a creat azi in mine o atitudine cu totul noua fata de „nimic'. El parca se umpluse de bancnote imaginare sau, mai bine zis, provocase in mine un fel de fixare asupra obiectului imaginat, dar in realitate inexistent. Una e sa misti din degete fara nici un rost si alta sa numeri bancnotele murdare, uzate, pe care mi le reprezentam in gand.

De cum s-a vadit adevarul actiunii fizice, m-am simtit mai la largul meu pe scena.

Si atunci, de la sine, au aparut lucruri spontane : am rasucit tu grija sfoara si am pus-o alaturi, pe masa. Acest fleac m-a incalzit prin adevarul lui. Mai mult decat atat, el a provocat o serie intreaga de miscari spontane noi. De pilda, inainte de a incepe sa socotesc pachetele, le-am lovit

timp indelung de masa, ca sa se indrepte hirtille- si sa se aseze in ordine. Cand am facut asta, Viuntov, care statea alaturi de mine, a inteles actiunea mea si a inceput sa rada.

- Ce-ti veni ? l-am intrebat eu.

- Prea seamana leit, mi-a explicat el.

- Iata ce numim noi o actiune fizica justificata plna la capat si in deplina masura, in care il poti crede din toata inima 'pe artist! a strigat Arkadie Nikolaevici de la parter.

Dupa o scurta pauza, el a inceput sa povesteasca ;

- In vara asta, dupa o lunga intrerupere, am fost din nou in vile giatura Unga Serpuhov, unde, acum cativa ani, imi petreceam regulat vacantele. Casuta in care inchinam cateva odai se gasea departe de gara. Dar daca o iei de-a dreptul peste o rapa, o prisaca si o padure, atunci dru mul se scurteaza mult. Datorita plimbarilor mele dese, mi-am croit o carare care, in acesti cativa ani in care am lipsit, a fost napadita de iarba inalta. A trebuit din nou s-o croiesc cu picioarele mele. La inceput n-a fost usor : tot timpul greseam directia si nimeream pe un drum de tari foarte umblat, plin de gropi. Acest drum duce cu totul in alta directie, decat la gara. A trebuit sa ma intorc inapoi, sa-mi caut urmele si sa fac cararea mai departe. Ma orientam dupa asezarea cunoscuta a copacilor si butucilor, a urcusurilor si a coborasurilor. Amintirea lor ramasese intreaga in memoria mea si mi-a indrumat cautarea.

in sfarsit, prin iarba calcata s-a facut o dara lunga de iarba culcata, pe care mergeam la gara si inapoi.

Deoarece ma duceam des in oras, a trebuit sa ma folosesc aproape zilnic de acest drum scurt si cararea s-a batatorit bine, curand.

Dupa o noua pauza, Arkadie Nikolaevici a continuat;

Astazi noi, impreuna cu Nazvanov, am marcat si dat viata liniei actiunilor fizice in exercitiul „arderii banilor'. Aceasta linie e tot o „carare" in felul ei. Ea va e bine cunoscuta in viata reala, dar pe scena a trebuit s-o croim din nou.

Alaturi de aceasta linie justa, a mai fost croita de catre obisnuinta, tot la Nazvanov, o alta nejusta. Ea e facuta din sabloane si conventionalism. In fiecare clipa, fara sa vrea, el se abatea spre ea. Aceasta linie nejusta poate fi asemanata cu un drum de tara cu hartoape. Drumul asta 1-a dus mereu pe Nazvanov alaturi de directia justa, spre simplul mestesug. Ca sa evite aceasta linie, lui - ca si mie in padure - i-a trebuit sa caute si sa construiasca din nou linia justa a actiunilor fizice. Ea poate

fi comparata cu iarba calcata din padure. Acum Nazvanov trebuie s-o „calce' si mai mult, pana cand ea se va preface in „carare', care va fixa o data pentru totdeauna drumul just al rolului.

Secretul metodei mele e limpede. Chestiunea nu consta in actiuni, fizice ca atare, ci in adevarul si in credinta in ele, adevar si credinta pe care **aceste** actiuni ne ajuta sa le provocam si sa le simtim in noi.

Asa cum exista fragmente, actiuni mici, mijlocii, mari si altele mai tot asa exista in profesiunea noastra adevaruri si momente de creta ele, mici, mari si foarte mari. Daca nu cuprinzi dintr-o data tr-un adevar marc intreaga actiune mare, atunci trebuie sa-1 imparti in fragmente si sa cauti sa crezi macar in cel mai mic dintre ele.

Asa procedam eu, cand batatoream cararea prin rapi si prin padure. Atunci ma calauzeam dupa cele mai mici indicii, de amintirile drumului parcurs altadata (butucii, santuletele, movilele). Cu Nazvanov am mers la fel, nu pe actiuni fizice mari, ci pe cele mai mici, cautand in ele adevaruri si momente de credinta mici. Unele se nasteau din altele ; impreuna provocam un al treilea, al patrulea s.a.m.d. Vi se pare ca asta e putin? Gresiti, e enorm. Stiti oare ca adesea, multumita sentimentului unui mic adevar si al unui moment de credinta in autenticitatea actiunii, artistul se maturizeaza deodata, poate sa se simta in rol si sa creada in marele adevar al intregii piese ? Momentul adevarului vital sugereaza tonul just al intregului rol.

Cate exemple de felul acesta as putea sa va dau din practica mea ! In timpul unui joc conventional, mestesugaresc al artistului s-a intamplat un lucru neasteptat : S-a rasturnat un scaun, sau artistei ia cazut batista si trebuie S-0 ridice, sau s-a schimbat punerea in scena si trebuie, pe neasteptate, sa asezi din nou mobila. Tot asa cum un suflu de aer curat improspateaza o camera inabusitoare si un lucru intamplator, izvorat din viata autentica, patrunzand in atmosfera conventionala a scenei, da viata jocului mort, sablonizat.

Artistul e nevoit sa ridice spontan batista sau scaunul, deoarece in-timplatorul n-a fost prevazut in rol. O asemenea actiune neasteptata nu se face actoriceste, ci omeneste si creeaza un adevar vital, pe care nu poti sa nu-1 crezi. Un asemenea adevar difera foarte mult de jocul actoricesc, conventional, teatral. Toate acestea dau nastere pe scena la o actiune vie, rupta din insasi realitatea autentica, de care s-a indepartat actorul. Adesea e suficient un asemenea moment ca sa

te orientezi just sau sa simti un imbold nou, creator, o miscare. Din ea va porni un curent viu in toata scena reprezentata si poate chiar in tot actul sau in toata piesa. Introducerea in linia rolului a momentului intamplator care a tasnit din viata vie, omeneasca depinde de artist, care, pe de alta parte, poate sa renunte la acest moment si sa nu-1 includa in rol.

Cu alte cuvinte, artistul poate sa se comporte iata de lucrul intimpla-tor in calitate de personaj al piesei si sa-1 introduca o singura data in rol, in linia vietii lui. Dar el poate de asemenea sa iasa pentru o secunda din rol, sa indeparteze intamplatorul care a nimerit pe scena impotriva vointei lui (adica sa ridice batista sau scaunul) si pe urma sa se intoarca din nou la o viata conventionala pe scena, la jocul actoricesc intrerupt.

Daca un singur mic adevar si un moment de credinta pot sa aduca actorul intr-o stare de creatie, atunci o serie intreaga de momente, care se succed logic si consecvent, vor crea un adevar foarte mare si o perioada intreaga, lunga, de credinta autentica. Ele se vor sustine si intari unele pe altele.

Nu neglijati deci actiunile fizice mici si invatati-va sa va folositi de ele de dragul adevarului si al credintei in autenticitatea a ceea ce se face pe scena.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus :

- Stiti oare ca actiunile fizice mici, ca adevarurile fizice mici si

momentele de credinta in ele capata o importanta mare pe scena nu numai

in momentele simple ale rolului, dar si in trairile cele mai puternice,

culminante, ale tragediei si dramei ? Iata, de pilda : cu ce esti ocupat dum

neata cand joci a doua jumatate, dramatica, a exercitiului „arderea ba

nilor' ? mi s-a adresat Arkadie Nikolaevici. Dumneata te repezi la camin,

smulgi din foc pachetul cu bani, apoi il readuci in simtire pe cocosat,

fugi sa-1 scapi pe prunc s.a.m.d. Iata etapele actiunilor fizice conform

carora se dezvolta firesc si consecvent viata fizica a rolului creat de

dumneata in cea mai tragica scena a exercitiului,

Iata si un alt exemplu :

Cu ce e ocupat un prieten apropiat sau sotia muribundului ? Sa pazeasca linistea bolnavului, sa indeplineasca prescriptiile medicului, sa ia temperatura, sa puna comprese, cataplasme. Toate aceste actiuni mici capata o importanta hotaratoare in viata bolnavului si de aceea ele se indeplinesc cu sfintenie, cu tot devotamentul. Si nu e de mirare : in lupta cu moartea, neglijenta e criminala, il poate omori pe bolnav.

Iata si un al treilea exemplu :

53 Ce face lady Macbeth in momentul culminant al tragediei ? O actiune fizica simpla : isi sterge de 'pe mana pata de sange.

54 Iertati-ma, va rog - s-a grabit Govorkov .sa ia partea lui Shake-speare - oare marele scriitor si-a creat capodoperele pentru ca eroii, ma-ntelegeti, sa-si spele mainile sau sa faca alte actiuni naturaliste ?

55 Ce dezamagire, nu-i asa ? 1-a luat peste picior Tortov. Sa nu te gandesti la „tragic', sa renunti la sfortarile actoricesti cele mai incordate,cele mai iubite de dumneata, la jocul superficial, la „patos' si la „inspi

56 ratie' intre ghilimele ! Sa uiti de spectatori, de impresia pe care o pro

57 duci asupra r si in locul tuturor splendorilor actoricesti de felul acesta

58 sa te ma:: **s** mici actiuni fizice realiste, la mici adevaruri fizice si la o sincera credinta in autenticitatea lor !

1 vei intelege ca nu e nevoie de asta pentru naturalism, ci irul sentimentului, pentru credinta in autenticitatea lui ; ca i, trairile inalte se manifesta adesea prin cele mai obisnuite si itiuni naturaliste.

artistii, trebuie sa ne folosim pe larg de faptul ca aceste actiuni semanate printre situatiile propuse importante, capata o mare pure. In aceste conditiuni, se creeaza o conlucrare a trupului si a sufle-a actiunii si a sentimentului, multumita careia exteriorul ajuta tenorul, iar interiorul provoaca exteriorul; stergerea petei de sange ajuta sa se realizeze gandurile ambitioase ale lady-ei Macbeth, iar aceste ganduri bitioase o silesc sa-si stearga pata de sange. Nu degeaba doar, in mo-logul lady-ei Macbeth, amintirea momentelor izolate ale uciderii lui Banquo alterneaza tot timpul cu grija petei de sange. Mica actiune fizica ; de stergere a petei capata o importanta mare in viata de mai tarziu a lady-ei Macbeth, iar marea ei nazuinta launtrica (gandurile ei ambitioase) are nevoie de ajutorul micii actiuni fizice.

Dar exista o cauza si mai simpla si practica, pentru care adevarul actiunilor fizice capata o mare insemnatate in clipele de avant tragic. intr-o tragedie puternica actorul trebuie sa ajunga pana la cel mai inalt grad de incordare creatoare. Asta e greu. intr-adevar, ce truda e sa provoci in tine extazul, fara o dorinta fireasca ! E oare usor sa obtii, impotriva vointei, acea traire inalta care se naste numai dintr-o ineintare creatoare ? E usor sa deviezi printr-un procedeu care contrazice

natura si in locul unui sentiment autentic sa provoci un joc superficial actoricesc, simplist, mestesugaresc si o convulsiune musculara. Jocul superficial e usor, cunoscut, ajuns la o deprindere mecanica. Aceasta e calea minimei rezistente.

Ca sa te feresti de o asemenea greseala, trebuie sa te agati de ceva real, stabil, organic, palpabil. Uite, aici ne e necesara o actiune fizica, clara, precisa, emotionanta, dar usor de indeplinit, tipica pentru momentul trairii. Ea, fireste, ne va indrepta masinal pe calea justa si nu ne va lasa in momentele grele ale creatiei sa cotim pe un drum gresit.

Tocmai in aceste momente de traire inalta din tragedii si drame, actiunile fizice, simple si veridice, de care e usor sa te agati, capata o importanta absolut exceptionala prin rostul lor. Cu cat sunt mai simple, mai accesibile, mai usor de indeplinit, cu atat e mai usor sa te prinzi de ele in momentul greu. Tema justa te va duce spre un scop just. Asta il va feri

pe artist de a apuca pe calea minimei rezistente, adica spre sablon, spre mestesug.

Mai este o conditie extrem de importanta care da o si mai mare putere si insemnatate simplei si micii actiuni fizice.

Aceasta conditie consta in urmatoarele : spuneti-i actorului ca rolul, tema, actiunea lui sunt psihologice, adinei, tragice si imediat el va incepe sa se incordeze, sa joace superficial pana si pasiunea, „s-o sfasie in bucati' sau isi va rascoli sufletul si-si va constrange degeaba sentimentul.

Dar daca veti da artistului cea mai simpla tema fizica si o veti infasura in situatii propuse interesante, emotionante, atunci el se va apuca sa indeplineasca actiunea, fara sa se sperie si fara sa stea sa se gandeasca daca in ceea ce face se ascunde psihologie, tragedie sau drama.

Atunci sentimentul adevarului va intra in drepturile sale, iar acesta e unul din cele mai importante momente ale creatiei Ia care duce psiho-tehnica artistica. Multumita acestei metode, sentimentul evita constringe-rea si se dezvolta firesc si deplin.

La marii scriitori, chiar cele mai mici teme fizice sunt inconjurate de situatii propuse mari si importante, in care sunt ascunse stimulente ademenitoare pentru sentiment.

Astfel, dupa cum vedeti, in tragedie trebuie sa procedezi invers de cum o face Umnovih, si anume : sa nu storci din tine cat mai mult sentiment, ci sa te gandesti numai la o justa indeplinire a actiunii fizice in situatiile propuse care ne inconjoara, impuse de piesa.

Trebuie sa te apropii de momentele tragice nu numai fara poza si constrangere, adica asa cum o facea Umnovih, dar si fara violentare si nervozitate, cum o facea Dimkova, si nici brusc, cum o fac majoritatea actorilor, ci treptat, consecvent si logic, simtind fiecare adevar mic sau mare al actiunilor fizice curente si crezand sincer in ele.

Cand va veti insusi o asemenea tehnica, de apropiere fata de sentiment, se va forma in voi cu totul alta atitudine fata de momentele dramatice si de avant tragic. Ele o sa inceteze sa va mai sperie.

Adesea, deosebirea intre drama, tragedie, vodevil si comedie consta numai in acele situatii propuse in mijlocul carora decurge actiunea personajului reprezentat. in rest insa, viata fizica se desfasoara la fel. Atat in vodevil, cat si in tragedie oamenii stau jos, umbla, mananca.

Dar parca asta ne intereseaza ? Important e pentru ce se face asta ; importante sunt situatiile propuse si „daca'. Ele dau viata si justifica actiunea. Aceasta din urma capata cu totul alta insemnatate cand ajunge in conditii tragice sau alte conditii de viata ale piesei. Acolo ea se transforma in evenimente mari, in fapte eroice. Fireste ca asta se petrece respectand adevarul si credinta. Ne plac actiunile fizice mari si mici, pentru adevarul rolului^B . tinui

???

adie Nikolaevici ne-a cerut, mie si lui Viuntov, sa repetam ceea seram la una din lectiile anterioare in exercitiul „arderea banilor'. n ma simteam plin de vioiciune, mi-am amintit destul de repede ceea ce gasisem atunci si am indeplinit toate actiunile fizice necesare.

Cat e de.placut sa simti pe scena adevarul, nu numai cu sufletul, ci a trupul ! intr-o stare ca asta simti pamantul sub picioarele tale, simti ca poti sa stai solid pe el si poti sa fii sigur ca nimeni n-are sa te faca sa te poticnesti.

- Ce bucurie e sa crezi in tine pe scena si sa simti ca si altii cred

in tine ! am exclamat eu cand am sfarsit jocul.

- Si ce te-a ajutat sa gasesti acest adevar ? a intrebat Arkadie

Nikolaevici.

59 Obiectul imaginat! Nimicul!

60 Sau, mai bine zis, actiunea fizica in jurul acestui nimic, m-a corectat Arkadie Nikolaevici. Acesta e momentul important si trebuie sa vorbim mereu despre el. Ganditi-va numai: atentia, imprastiata in tot teatrul, se fixeaza asupra unui obiect inexistent, asupra nimicului. El se gaseste pe scena, in miezul vietii piesei, el il distrage pe cel care creeaza de la spectatori si de la tot ce e in afara de scena. Nimicul concentreaza atentia artistului intai asupra lui insusi, apoi asupra actiunilor fizice si-1

obliga sa le urmareasca.

Nimicul te-a ajutat si pe dumneata sa descompui actiunile fizice mari in partile lor componente si sa le studiezi pe fiecare in parte. in prima copilarie, cand ati invatat plini de concentrare sa priviti, sa ascultati, sa umblati, ati studiat fiecare actiune componenta mica, ajutatoare. Faceti acelasi lucru si pe scena. in copilaria artistica trebuie de asemenea sa le inveti pe toate de la inceputul inceputurilor.

Si ce te-a mai ajutat sa realizezi adevarul in exercitiul cu „arderea banilor' ? ma iscodea Tortov.

Taceam, pentru ca nu puteam sa-mi dau seama dintr-o data.

- Te-a ajutat logica si consecventa actiunilor pe care le-am obtinut eu de la dumneata. Momentul acesta e si mai important si trebuie sa ne oprim destul de mult asupra lui.

Logica si consecventa participa si ele la actiunile fizice, ele creeazaordinea, arjnonia, sensul lor si ajuta sa se provoace o actiune autentica, rodnica si adecvata unui scop.

In viata reala nu ne mai gandim la asta. Acolo totul se face de la sine. Cand ni se dau bani la posta sau la banca, noi nu-i numaram asa cum o facea Nazvanov pana cand l-am corectat eu. La banca insa, banii se numara asa cum o facea Nazvanov dupa ce am lucrat cu el.

- Te cred ! La banca poti sa gresesti la socoteala cu o suta, doua si de asta ti-e frica, pe cand o numaratoare fictiva nu te sperie. Pe scena nu se intampla nici o paguba, judecau elevii.

- In viata, datorita deselor repetari ale unora si acelorasi actiuni de toate zilele, se formeaza, daca se poate spune asa, o logica „mecanica" si o inlantuire a actiunilor fizice si a altor actiuni, a explicat Tortov. Prudenta subconstienta a atentiei si autocontrolul instinctiv, necesare pentru asta, apar de la sine si ne conduc pe nesimtite.

61 Logica si con sec venta. actiu nii, pru den ta me ca nica, auto con trolul, isi baga in cap Viuntov cuvintele intelepte.

62 Am sa va explic ce inseamna „logica si consecventa actiunii',, „mecanica lor' si alte denumiri care va sperie. Ascultati-ma :

Daca trebuie sa scrii o scrisoare, nu incepi cu lipirea plicului. Nu-i asa ? Pregatesti hartia, tocul, cerneala, chibzuiesti ce trebuie sa scrii si iti insiri gandurile pe hartie. Numai dupa aceea ici plicul, scrii si pe el, si-1 lipesti. De ce procedezi asa ? Pentru ca esti logic si consecvent in actiunile talc.

Dar ati vazut cum scriu actorii scrisori pe scena. Ei se reped la masa, iau prima bucata de hartie care se nimereste, invartesc fara sens tocul in aer ; baga oricum o fi hartia impaturita neglijent in plic pe care il ating cu buzele si gata.

Actorii care procedeaza asa sunt nelogici si inconsecventi in actiunile lor. Ai inteles ?

- Am inteles ! sa bucurat Viuntov,

63 Acum sa vorbim despre mecanica logicii si consecventei in actiunile fizice. in timpul mesei, sigur ca nu va bateti capul cu diferite maruntisuri : cum sa tii furculita si cutitul, cum sa actionezi cu ele, cum sa mesteci si sa inghiti. Ati mancat de mii de ori in viata voastra, tot ce se cuprinde in acest proces va e obisnuit, a ajuns ceva mecanic si de aceea se face de la sine. intelegeti instinctiv ca fara logica si consecventa in actiune nu veti izbuti sa mancati si sa va astimparati foamea. Cine urmareste insa logica si actiunile mecanice ? Subconstientul vostru, atentia plina de grija, autocontrolul vostru instinctiv. Ati inteles ?

64 Da ! Am inteles !

65 Asa se intampla in viata reala. Pe scena e altceva. Acolo, precumstiti, noi nu indeplinim actiunile pentru ca ele ne sunt vitale, organic necesare, ci pentru ca ne-o poruncesc autorul si regizorul.

i dispare necesitatea organica a actiunii fizice impreuna cu logica si consecventa ei „mecanica', impreuna cu prudenta subconstien-i cu autocontrolul instinctiv, atat de firesti in viata. m s-o scoatem la capat fara ele ?

cui trebuie inlocuit cu un control constient, logic si consecvent Ktnirui fizice de fiecare clipa. Acest proces isi va forma de la sine, cu nL datorita deselor repetari, propria lui deprindere. Daca ati sti numai cat e de important sa te obisnuiesti cat mai repede, iimti logica si consecventa actiunilor fizice, adevarul pe care-1 aduc cu ele, credinta in autenticitatea acestui adevar !

Nici nu va inchipuiti cu ce repeziciune se dezvolta in noi aceste simtiri si necesitatea lor in conditiile unor exercitii juste. Mai mult : necesitatea logicii si consecventei, adevarului si credintei trec de la sine in toate celelalte domenii : ganduri, dorinte, simtaminte, intr-un cuvant in toate ..elementele'. Logica si consecventa le disciplineaza, si indeosebi atentia. Ele te deprind sa retii obiectul pe scena sau inauntrul tau, sa urmaresti indeplinirea partilor mici componente nu numai fizice, dar si a celor interioare, sufletesti.

Simtind adevarul exterior si interior si crezand in el, se creeaza de la sine la inceput dorinte de actiune si apoi actiunea insasi.

Daca toate domeniile naturii omenesti a artistului vor incepe sa lucreze logic, consecvent, cu adevar si credinta autentica, atunci trairea va fi desavarsita.

Nu e oare c sarcina mareata sa formezi artisti in chip logic si consecvent, stapanind un adevar si o credinta care sa se refere la tot ce se Mimpla pe scena, in cadrul piesei si rolului i

Din nefericire, lectia a fost intrerupta de lesinul Dimkovei. A trebuit s-o scoatem afara si sa chemam doctorul.

…anul 19..

- Dupa privirea intrebatoare a lui Nazvanov inteleg ce asteapta, a spus Arkadie Nikolaevici intrand in clasa. El vrea sa afle, cat mai repede, cum poti sa stapanesti metoda de a influenta sentimentul prin actiuni fizice mici.

In aceasta chestiune va va ajuta intr-o mare masura munca in privinta „actiunii fara obiect'.

Ati vazut cum decurge aceasta munca si stiti in ce consta ajutorul ei. Tineti minte ? La inceput, cand facea exercitiul cu „arderea banilor', Nazvanov -actiona cu „nimicul' fara nici un rost, fara carma si fara panze, nedirijind ceea ce crea, pentru ca pe scena ii disparea prudenta, controlul, logica mecanica. Eu mi-am luat rolul de a fi constiinta lui Nazvanov, m-am straduit sa-1 fac sa-si

aduca aminte, sa inteleaga sensul si legatura partilor componente mici ale actiunii mari (numararea banilor), mersul logic si consecvent al dezvoltarii lor. L-am deprins pe Nazvanov sa creeze un control constient asupra fiecarei actiuni mici ajutatore.

Ati vazut unde 1-a dus asta. Nazvanov si-a adus aminte, a aflat, a simtit adevarul, viata in actiunile lui pe scena si a inceput sa actioneze autentic, rodnic si adecvat. Astazi, el si-a adus aminte de toate, fara vreo straduinta deosebita.

Sa repete Nazvanov acelasi exercitiu, pus la punct, de zeci de ori, de o suta de ori si atunci actiunile lui logice si consecvente de pe scena vor deveni mecanice.

66 S-ar putea intampla, daca binevoiti sa vedeti, ca noi, facand atatea exercitii cu actiunile fara obiecte, mai tarziu, la spectacol, cand ni se vor da, dupa cum stiti, obiecte reale, n-o vom mai scoate la capat cu ele si ne vom zapaci, spuse, cam batjocoritor, Govorkov.

67 intr-adevar, de ce sa nu facem de la inceput exercitii cu obiecte reale ? a intrebat cineva.

68 Cate obiecte nu s-ar cere atunci pentru fantezia noastra ! a observat Sustov.

69 Nu demult, de pilda, construiam o casa, caram grinzi si caramizi, imi aminteam eu.

70 Sunt si alte pricini mai importante. O sa vi le explice Govorkov cu un exemplu practic, a observat Arkadie Nikolaevici. Govorkov ! Du-te pe scena si scrie o scrisoare cu obiectele reale care se gasesc pe masa rotunda.

Govorkov s-a dus pe scena si a executat cele poruncite. Dupa ce a ispravit, Tortov i-a intrebat pe elevi :

71 Ati privit atent toate actiunile lui si ati crezut in ele ?

72 Nu ! au raspuns aproape intr-un glas elevii.

73 Ce ati omis si ce vi s-a parut gresit ?

74 In primul rand, n-am observat de unde a luat hartia si tocul, a spus unul dintre ci.

75 intrebati-1 pe Govorkov cui si ce i-a scris ? El nu va putea sa raspunda, deoarece nu stie nici el, a observat un altul.

76 In atat de putin timp, nu poti sa scrii nici macar o simpla notita, a criticat un al treilea.

77 Iar eu tin minte, de altfel, pana la cele mai mici amanunte, cum Eleonora Duse, in rolul Marguerittei Gautier (Dama cu camelii) a lui Dumas, ii scria o scrisoare lui Armand. Au trecut zeci de ani de cand am vazut-o, dar gust si acuma fiecare amanunt dintre cele mai mici ale actiunilor ei fizice, din scena scrierii scrisorii catre omul iubit, a observat Arkadie Nikolaevici.

Apoi el s-a adresat din nou lui Qovorkov :

- Acuma fa acelasi exercitiu cu o „actiune fara obiect'.

irit sa-si dea multa osteneala ca fi izbuteasca sa-1 indrumeze -: aminteasca pas cu pas, logic si consecvent, toate partile compo-aici ale actiunii mari. Cand Govorkov si-a amintit de ele si le-a fa-o ordine consecventa, Arkadie Nikolaevici i-a intrebat pe elevi :

78 Acuma ati crezut ca a scris o scrisoare ?

79 Am crezut.

80 Ati vazut si tinut minte cum si de unde a luat hartia, tocul, cerneala

81 Am vazut si am tinut minte.

82 Ati simtit ca inainte de a scrie scrisoarea, Govorkov a chibzuit in gand continutul si apoi, logic si consecvent, 1-a transpus, pe hartie ?

83 Am simtit.

- Ce concluzie deci trebuie sa tragem din acest exemplu ? Noi taceam, pentru ca nu stiam inca ce sa raspundem.

84 Concluzia e - a spus Arkadie Nikolaevici - ca spectatorul, ui-tindu-se la actiunea artistului pe scena, trebuie sa simta si el automat „mecanica' logicii si a consecventei actiunii pe care o cunoastem inconstient din viata. Fara asta, spectatorul nu va crede in adevarul celor ce se petrec pe scena, Dati-i deci aceasta logica si consecventa in fiecare actiune, dati-i-o intai constient, iar apoi, cu timpul, prin deprindere, ea va deveni aproape mecanica.

85 Mai exista inca o concluzie, a hotarat Govorkov. Ea consta in faptul ca, stiti, va rog, noi trebuie sa lucram fiecare actiune fizica pe scena si cu obiecte reale.

-i Ai dreptatq, dar aceasta actiune cu obiecte reale in prima perioada pe scena e mai grea decat daca nu avem nici un obiect, a observat Tortov.

- **Dar** de ce, va rog ?

- Pentru ca, atunci cand ai de-a face cu obiecte reale, multe actiuni

iti scapa de la sine, instinctiv, din pricina caracterului mecanic pe care

il are in viata, asa ca cel care joaca nu izbuteste sa le urmareasca. E greu

sa prinzi aceste scapari si, daca le admiti, atunci se produc esecuri care

dezechilibreaza linia logicii si a consecventei actiunilor fizice. Logica dez

echilibrata nimiceste la randul ei adevarul, iar faira adevar nu exista

credinta si nici traire, atat la artist, cat si la privitor.

Pentru „actiunile fara obiect' se creeaza alte conditii. Cand e vorba de ele» de voie, de nevoie trebuie sa-ti atintesti atentia asupra fiecarei parti componente, cat de marunte, a actiunii mari. Daca nu, n-ai sa-ti aduci aminte si n-ai sa indeplinesti toate partile auxiliare ale intregului, iar fara partile auxiliare n-ai sa simti intregul din toata actiunea mare.

Trebuie intai sa te gandesti si pe urma sa indeplinesti actiunea. In chipul acesta, datorita logicii si consecventei procedeelor tale, te apropii pe cale fireasca de adevar si de la adevar ajungi la credinta si la trairea cea mai autentica.

Acuma veti intelege de ce va recomand pentru prima perioada sa incepeti cu „actiuni fara obiect', lipsindu-va de obiectele reale pentru un anumit timp.

Lipsa lor te sileste sa patrunzi mai atent, mai adanc in insasi natura actiunilor fizice si s-o studiezi.

Apucati-va cu elan si cu toata pasiunea de metoda si exercitiile propuse de mine si aduceti actiunea cu ajutorul lor pana la adevarul organic.

- Scuzati-ma, va rog - a inceput sa discute Govorkov - care:

actiune fara obiect se poate numi fizica si chiar organica, ma intelegeti,

va rog ?

Sustov a fost si el de partea lui. Si el gasea ca o actiune cu obiecte reale, autentice si o actiune cu obiecte imaginare (cu nimic) sunt diferite dupa natura lor.

De exemplu, binevoiti sa vedeti, sa zicem ca bei apa. Ea pro^ voaca, stiti, va rog, o serie intreaga de procese realmente fizice si cu adevarat organice : sorbirea lichidului, senzatia gustului, inghitirea

86 Asa, asa ! 1-a intrerupt Tortov. E necesar sa irepeti toate aceste subtilitati si la actiunile fara obiect, pentru ca fara ele nu vei putea inghiti.

87 Cu ce sa repeti, binevoiti sa vedeti si dumneavoastra, cand n-ai nimic in gura ?

- Inghite-ti saliva, inghite aerul, nu-i totuna ? a propus Arkadie

Nikolaevici. Ai sa incepi sa ma asiguri ca nu e acelasi lucru cu a in

ghiti un vin bun. Sunt de acord. Exista o diferenta. Dar si asa vor ra-

mine multe momente de adevar fizic, suficiente pentru scopurile noastre.

- Iertati-ma, va rog, o asemenea munca te distrage de la esenta

rolului. In viata, va rog sa observati, ifaptul de a bea se produce de la

sine si nu cere o atentie deosebita, nu se potolea Govorkov.

- Nu, cand savurezi ceea ce bei, asta iti cere atentie, a obiectat'

Arkadie Nikolaevici.

88 Dar cand nu savurezi, ma intelegeti, atunci nu te gandesti la asta..

89 Cu actiunile fara obiecte se intampla acelasi lucru. Cum am mai spus : facctiTe de o suta de ori, intelegeti-le, aduceti-va aminte de toate momentele lor separate, componente, si atunci natura voastra trupeasca va afla, va simti actiunea cunoscuta si va va ajuta ea singura s-o repetati.

Dupa lectie, in imp ce elevii isi luau ramas bun si se imprastiau, Arkadie Xikolaeviei ii dadea indicatii lui Ivan Platonovici. Eu le-am auzit, deoarece Toiiov le spunea cu glas tare :

- Se cuvine sa procedam absolut la fel cu elevii. in prima perioada profesorul sa-si ia asupra lui rolul constiintei elevului, sa-i indice ac-omponente ajutatoare, mici, pe care le-a omis din greseala. i randul lor, elevii sa tina minte ca e necesar sa cunoasca aceste componente ale actiunilor mari si drumul lor de dezvoltare in chip consecvent. Elevii trebuie sa-si deprinda atentia sa urmareasca
rrent indeplinirea intocmai a cerintelor naturii in domeniul ac-elevii trebuie sa simta intotdeauna pe scena logica si consecventa
lunilor fizice, iar asta sa constituie necesitatea lor fireasca, starea lormala pe scena ; elevii trebuie sa iubeasca fiecare fragment compo-H de mic al actiunilor mari, asa cum un muzicant iubeste fiecare lin melodia pe care o reda. Pana acum ai urmarit intotdeauna ca elevii sa actioneze pe scena itic, rodnic si conform unui scop, iair nu sa se reprezinte ca personaje. Asta e bine 1 Du si mai departe aceeasi munca la lectiile de „antrenament si disciplina'. Scrieti la lectii, ca si pana acum, scrisori, puneti masa pentru pranz, pregatiti mancari diferite, beti ceaiul imaginar coaseti-va imbracamintea, construiti case etc, etc,

Dar He acum inainte sa indepliniti toate aceste actiuni fizice fara obiecte, cu nimic, tinand seama ca aceste exercitii ne sunt necesare pentru a afirma inauntrul artistului adevarul si credinta autentica, organica prin actiunile fizice.

Acum Nazvanov stie cum 1-a obligat nimicul sa patrunda in fiecare moment al actiunii fizice faira obiect, in numararea banilor. Duceti aceasta munca extrem de importanta a atentiei pana la o treapta inalta a perfectiunii tehnice. Dupa aceea, imbinati aceeasi actiune fizica cu cele mai

variate situatii propuse si cu magicul „daca'. De pilda : elevul a cunoscut la perfectie procesul fizic al imbracarii. Intreaba-1 : „Cum te imbraci intr-o zi libera, cinid nu trebuie sa te grabesti sa te duci la scoala ?'

Lasa-1 sa-si aduca aminte si sa se imbrace asa cum se imbraca intr-o zi libera.

„Cum te imbraci intr-o zi de lucru, cand mai ai inca destul timp pana la inceperea lectiilor ?'

Acelasi lucru cand intarzie la scoala.

La fel cand s-a intamplat ceva in casa sau a izbucnit un incendiu.

La fel cand nu e -la el acasa, ci invitat si asa mai departe.

In toate aceste momente oamenii se imbraca aproape la fel : isi trag pantalonii absolut la fel de fiecare data, isi leaga cravata, isi incheie nas-

turii si altele. Logica si consecventa tuturor acestor actiuni fizice nu se schimba aproape in nici o imprejurare. Aceasta logica si consecventa trebuie insusite o data pentru totdeauna, prelucrate la perfectie pentru fiecare actiune fizica data. Se schimba numai situatiile propuse si magicul „daca', in jurul carora au loc aceleasi actiuni fizice. Mediul inconjurator are o influenta asupira actiunii insasi, dar n-avem de ce sa ne ingrijoram de asta. Aire grija de asta natura in locul nostru, experienta de toate zilele, obisnuinta, subconstientul. Ele vor face pentru noi tot ce e necesar. Noi insa trebuie sa ne gandim numai ca actiunea fizica sa se implineasca just, logic si consecvent, in situatiile propuse date.

Uite, lim aceasta munca - studierea si corijarea actiunii - au sa va ajute foarte mult exercitiile cu „actiunea fara obiect', prin care veti cunoaste adevarul. Iata de ce acord acestor exercitii o importanta absolut exceptionala si te irog inca o data, Vania, sa dai si tu acestui exercitiu o atentie absolut exceptionala.

- inteles ! i-a raspuns militaireste Ivan Platonovici.

…anul 19..

Logica si consecventa actiunilor fizice a patruns puternic in constiinta noastra. Atentia noastra .se preocupa numai de ete in timpul exeircitUlor, studiilor, antrenamentului si disciplinei. Noi singuri inventam pentru noi experiente variate in clasa si pe scena. Mai mult decat atat, grija pentru logica si consecventa actiunilor fizice a intrat in viata noastra ireala, S-a creat in noi un fel de joc, care consta in faptul ca ne urmarim neobositi unul pe altul si ne surprindem ,in actiuni fizice tteilogice si neconsecvente-

Iata, de pilda, azi, datorita faptului ca s-a facut curatenie pe scena de la scoala si ca asta a durat mult, a trebuit sa asteptam lectia lui Airkadie Nikolaevici intr-un coridor vecin cu teatrul scolii. Deodata Maloletkova a inceput sa tipe :

- Dragii mei !'Nu mai pot! Mi-am pierdut cheia odaii! Toti s-au apucat sa caute cheia.

- Nu e logic ! se tinea Govorkov de Maloletkova. Dumneata intai te apleci si abia ,pe urma, ma intelegi, te irog, incepi sa te gandesti unde tre

buie sa cauti ! Din asta eu trag concluzia, daca-mi dai voie, ca actiunile

dumitale fizice se produc nu pentru cautare, ci pentru a cocheta cu noi,

spectatorii.

90 Vai, dragii mei, ce se mai &ne scai de mine 1 se infurie Maloletkova.

In timpul acesta Viuntov ..mergea-pe uirmele Veliaminovei.

- Vai ! Gata ! Nu merge ! Nu e consecvent! Nu cred ! Pipai cu mana pe divan, dar te uiti la mine. Fireste ca ai dat gres ! o necajea Viuntov.

Adaugati la aceasta observatiile lui Puscin, Veselovski, Sustov, in parte ale mele. si veti pricepe ca situatia celor care cautau era faira iesire. - Copii prosti ! Sa nu va deformati ! a rasunat pe neasteptate glasui ca un tunet &'. iui Arkadie Nikolaevici. Elevi: au incremenit de nedumerire,

•va toti pe scaune, iair voi, Maloletkova si Veliaminova, u,m-un capat la altul, colo pe coiridor ! a poruncit Arkadie Niko-c voce aspira, neobisnuita pentru noi

Nu asa ! Asa se umbla ? Calcaiele inauntru, varfurile in afaira ! De> indoiti genunchii ? De ce e prea putina miscaire in solduri ? Urmairiti aitrul de greutate al trupului vostru ! Fara asta nu exista sens, nu exista consecventa in miscarile voastre ! Nu cred ! Ce-i cu voi, nu stiti sa umblati ?

Undec adevarul si credinta in ceea ce faceti ? De ce va clatinati ca betivii?

Lati-va unde calcati !

Vrkadie Nikolaeviei devenea din ce in ce mai exigent si, pe masura ce i, elevele isi pierdeau tot mai mult stapiniirea de sine. Tortov le-a pacii atata incat ele nu mai stiau unde le sunt genunchii, calcaiele si tai-1 Cautand grupurile de muschi motori pe care Arkadie Nikolaevici le mea sa lucreze, bietele fete zapacite nu le puneau in miscaire pe cele indicate. Aceasta stiirnea noi sicane din partea profesorului.

in cele din urma li s-au incurcat picioarele, iar Veliaminova a incremenit in mijlocul coridorului, cu gura cascata si cu ochii plini de lacrimi, •rmindu-.se sa se mai miste.

Cand m-am uitat la Tortov, am vazut, spre mirarea mea, ca si el, si Rahmanov isi tineau batista la gura si se zguduiau de ria. Gluma s-a lamurit numaidecat.

- Oare nu intelegeti - a spus Arkadie Nikolaevici - ca jocul vostru prostesc nimiceste sensul metodei mele ? Oare e vorba sa stabiliti numai forma! logica si consecventa pairtilor componente a actiunii fizice mari ? Nu sm nevoie de asta, am nevoie de un adevar autentic al sentimentului si de credinta sincera in el, a artistului care creeaza.

Fara acest adevar si aceasta credinta, tot ce se face pe scena, toate actiunile fizice logice si consecvente devin conventionale, adica dau nastere minciunii, in care nu poti sa crezi.

Cel mai primejdios lucru pentru metoda mea. pentru intregul sistem, pentru pslhotehnica lui, in sfarsit pentru intreaga arta, e o apropiere formala fata de munca creatoare completa, e o intelegere ingusta, limitata a ei. Nu e greu si e folositor sa te inveti sa imparti actiunile fizice mari in partile lor componente, sa stabilesti formal logica si consecventa dintre aceste parti, sa nascocesti pentru asta exercitii corespunzatoare, sa le -executi cu elevii fara sa tii seama de lucrul principal, adica sa duci actiunile fizice pana la adevar si la credinta.

Ce tentatie pentru exploatatorii sistemului ! Nu exista ceva mai stupid si mai daunator pentru arta decat „sistemul' de dragul „sistemului'. Nu se poate face din el un scop in sine, nu se poate transforma mijlocul in scop. Asta ar fi cea mai mare minciuna.

Cand am intrat aici adineauri, voi creati tocmai aceasta minciuna in timp ce cautati ceva pierdut. Voi v-ati agatat de fiecare actiune fizica mica, nu de dragul adevarului si crearii credintei in autenticitatea lui, ci de dragul indeplinirii formate a logicii si consecventei actiunilor fizice ca atare. Acesta e un joc prostesc si daunator, care n-are nici o legatura cu airta.

Afara de asta, va dau un sfat pirietenesc : sa nu lasati niciodata pe criticii sterpi si pe cei caire se agata de nimicuri sa va sfasie arta, creatia, metodele, psihotehnica ei si celelalte. Ei pot sa-1 faca pe artist sa-si piarda orientarea sanatoasa si sa-l -duca pana la paralizare sau pana la catalepsie. De ce atunci le dezvoltati in voi si in altii cu ajutorul jocului prostesc ? Lasati-va de el, altfel foarte curand excesul de prudenta, sicanele si frica exagerata de minciuna au sa va paralizeze complet. Cautati minciuna in masura in care va ajuta sa gasiti adevarul. Nu uitati ca cel care critica pentru a critica sau pune bete in roate creeaza mai mult decat oricare altul neadevaruri, deoarece actorul care e stanjenit in lucru in acest chip inceteaza fara voie sa mai indeplineasca tema actiunii alese de el si, in schimb, incepe sa joace superficial adevarul insusi. in acest joc artificial e ascunsa cea mai mare minciuna. La dracu deci cu criticul sterp si dinafara de voi si dinauntrul vostru, adica si din spectator si mai mult inca din voi insiva. Criticul isterp se strecoara cu placere in sufletul artistului care se indoieste vesnic.

Formati in voi un critic sanatos, linistit, intelept, intelegator, cel mai bun prieten al artistului. El nu sleieste, ci insufleteste actiunea, el o ajuta sa fie reprodusa nu formal, ci autentic. Criticul adevarat stie sa priveasca si sa vada {inimosul ; criticul sicanator marunt vecie numai raul, iar binele il scapa din vedere.

Recomand acelasi lucru si acelora care urmaresc munca colegilor lor. Cei ce controleaza creatia altora sa se limiteze la rolul oglinzii si sa spuna cinstit, fara sicane, daca cred sau nu ceea ce vad si aud si sa indice momentele care ii convin. Nu li se cere mai mult.

Daca spectatorul teatral ar fi tot atat de pretentios si sicanator fata de adevarul de pe scena cat sunteti voi in viata, atunci noi, bieti actori, n-am mai putea sa aparem pe scena.

91 Dar, oare, spectatorul nu e exigent fata de adevar ? a intrebat cineva.

92 El e exigent, dar nu sicanator ca voi. Dimpotriva ! Un bun spectator vrea inainte de toate sa creada in tot ce se petrece pe scena, vrea ca fietiunea scenica sa-1 convinga si dorinta asta ajunge adesea pana la o naivitate ridicola.

Sa va povestesc un caz neobisnuit caire mi s-a intamplat de curand. Intr-o seara, la niste cunostinte, batranul Sustov, ca sa amuze tineretul, > scamatorie dibace in fata tuturor : a scos camasa de pe unul din-•ezenti, faira sa se atinga de haina si vesta lui, desfacmdu-i ita si descheindu-i nasturii camasii.

im in ce consta secretul scamatoriei, deoarece am fost intamplator pregatirile pe care le-a facut si am auzit cum se intelegea ba-Sustov cu ajutorul sau. Dar am uitat tot cand priveam scamatoria tasasi si-1 admiram pe batranul Sustov in noul sau rol.

Dupa experienta, toti se mirau si comentau tehnica executarii celor vazute, si eu comentam impreuna cu ei scamatoria, uitand sau, mai bine nedorind sa ma gandesc la ceea ca stiam.' Am vrut sa uit, ca sa nu ma : de placerea de a crede si de a ma minuna. Nu pot sa explic altfel

aceasta uitare si naivitate de neinteles.

Spectatorul teatral vrea sl el sa fie „mintit', lui ii place sa cireada in , arul scenic si sa uite ca in teatru e joc, nu viata reala. Cuceriti spectatorul cu adevarul autentic si credinta in ceea ce veti face pe scena.

…anul 19..

93 Astazi vom lucra partea a doua a exercitiului „arderea banilor' la fel cum am lucrat acum cateva zile prima parte, a anuntat Arkadie Nikolaevici ititrind in clasa.

94 Aceasta tema e mai complicata ; s-air putea sa n-o biruim, am spus cu ridicandu-ma ca sa ma duc impreuna cu Maloletkova si Viuntov pe scena.

- Nu-i nimic, m-a linistit Arkadie Nikolaevici. V-am dat acest exercitiu nu pentru ca sa-1 biruiti neaparat, ci pentru ca sa intelegeti mai bine,

avand in fata o sarcina grea, ceea ce va lipseste si ce trebuie sa mai in

vatati. Deocamdata, faceti ceea ce puteti. Daca nu veti izbuti sa stapindti

intregul studiu deodata, realizati macar o parte : creati macar linia actiunii

lui fizice exterioare. Sa se simta in ea adevarul.

Uite, de pilda, poti .dumneata sa-ti lasi pentru un timp treburile, sa te duci, la chemarea sotiei, in sufragerie, sa te uiti, cum ii face acolo baie copilului ?

- Pot, asta nu e greu !

M-am sculat si m-am indreptat spire camera vecina.

- A, nu ! s-a grabit sa ma opreasca Arkadie Nikolaevici; Se paire ca tocmai asta nu poti dumneata sa faci cum trebuie. Tocmai asta nu e lucru

usor : sa intri pe scena intr-o camera si sa pleci din ea in culise. De aceea nu e de mirare ca ai. dovedit acum atatea inconsecvente si atata lipsa de logica.

Controleaza singur cate actiuni fizice si adevaruri mici, abia simtite, dar necesare, ,a| scapat din vedere. Iata, de pilda, inainte de a iesi nu erai ocupat cu fleacuri, ci cu treburi importante, adica cu rinduirea unor acte publice si cu verificarea casei. Atunci de ce te-ai dezinteresat dintr-o diata de toate, de ce n-ai iesit, ci ai fugit din odaie, de pairca te salvai de sub un tavan caire se pirabusea ? Nu s-a intamplat doair nimic ingrozitor : te-a chemat nevasta si atata tot. Afaira de asta, in viata te-ai fi dus oare la un copil mic cu tigara apirinsa in gura ? Timcul ar fi inceput sa tuseasca din piricina fumului. Mai mult, cred ca nici mama n-ar fi lasat pe cineva sa fumeze intr-o camera unde se face bale noului nascut. De aceea, gaseste mai intai un loc pentru tigara, las-o aici, in odaia asta, apoi du-fte. Fiecare dintre actiunile mici ajutatoare indicate nu e greu de indeplinit.

Asa am si facut : am lasat tigara in salon si am plecat in culise, unde mi-am asteptat intrarea.

- Uite, acum ai facut fiecare dintre actiunile mici separat si din ele

s-a format o actiune mare : plecarea in sufragerie. Poti sa crezi usor in ea.

intoarcerea mea a suferit si ea nenumarate indreptari, dair, de data aceasta, pentru ca n-am actionat puir si simplu, am savurat fiecaire lucru marunt si l-am jucat si suprajueat mai mult deoit trebuia. Si asta creeaza o minciuna pe scena.

In sfiirsit, ne-am apropiat de cel mai interesant moment dramatic. Cand am intrat pe scena si m-am indreptat iair spre masa pe care lasasem hiirtiile, am vazut ca Viuntov le arunca in foc si se bucura prosteste de jocul lui.

Simtind momentul tragic, eu, ca un cat de lupta caire aude semnalul de asalt, m-am aruncat inainte. Temperamentul m-a depasit si m-a impins spre un joc superficial, caire a fost mai puternic decat vointa mea.

95 Stai ! Ai deviat ! Ai deraiat ! Ai pornit pe o linie falsa ! m-a oprit Arkadie Nikolaevici. Cauta singur, dupa urmele proaspete lasate de tine, ce ai trait acum.

96 Am reprezentat tragedia ! m-am cait eu.

97 ,Si ce air fi trebuit sa faci ?

98 Ar fi trebuit sa fug pur si simplu spire camin si sa smulg din el pachetul de bani care ardea. Dair pentru asta era necesar inainte de toate sa-mi netezesc dirumul, sa-l dau la o parte pe cocosat. Asa am si facut.

Dair Tortov a gasit ca brandul fusese atat de slab incat nici. nu putea fi voirba de accident si moarte.

99 Cum sa pirovoc si sa justific o actiune mai brusca ?

100Uita-te - mi-a spus Airkadie Nikolaevici - am sa aprind aceasta hartie si am s-o arunc aici, in scrumiera, dair dumneata sa stai mai da o pairte si, cum vei vedea flacara, sa fugi ca sa scapi resturile ei inca meairse.

Abia a facut Arkadie Nikolaevici ceea ce spusese, ca m-ain si irepezit spre hartia care ardea si pe drum l-am imbrancit pe Viuntov atat de tare incat era aproape sa-i rup mana.

- vazut i m-a prins Arkadie Nikolaevici. Ei, ceea ce ai facut acump u ceea ce ai facut inainte ? Acuma se putea intampla o nenorocire, iar imi«Tf a Fost un simplu joc artificial.

din cuvintele mele nu trebuie trasa concluzia ca eu recomand ,: actorilor mainile si sa-i schilodesti pe scena, inseamna numai n-ai tinut seama de o imprejurare importanta, si anume : bancnotele serind intr-o clipita si, de aceea, ca sa le salvezi, trebuie sa actionezi tot intr-o clipita. Dumneata n-ai facut asta si ai calcat adevarul si credinta in el. Acum, sa mergem mai departe.

101Cum ? Atata toi ? m-am miirat eu sincer.

102Ce mai virei ? Ai salvat tot ce se putea, restul a airs.

103- Si omoirul ?

104- N-a fost nici un omor.

105Cum n-a fost omor ?

106Nu, Pentru personajul pe care il reprezinti, n-a fost deocamdata nici un omor. Esti amant ca ti-au pieirit banii. Dar nici n-ai observat ca l-ai imbrancit pe idiot. Daca ai fi stiut de cele intamplate, atunci, probabil, n-ai ii incremenit, ci te-ai fi girabit sai dai un ajutor muribundului.

107Cam asa e totusi trebuie facut ceva in aceasta scena. Acesta e doar un moment dramatic !

108inteleg ! Vorbind pe sleau, ai wea sa joci artificial O tragedie. Dar mai bine abtine-te. Sa mergem mai departe.

Ne-am apropiat de un moment nou, greu pentru mine : trebuie sa incremenesc sau, dupa expresia lui Arkadie Nikolaevici, sa traiesc un moment de „lipsa de actiune tragica'.

Am incremenit si am simtit eu insumi ca joc artificial.

109Dragutele de ele ! Vechile-stravechile cunostinte de pe vremea bu-nicelor si bunicilor ! Si cat sunt inca de puternice, de inversunate, de tari, sabloanele astea ! ma tachina Tortov.

110In ce se manifesta ele ?

111Ochii holbati de groaza, frecarea tragica a fruntii, stiringerea capului in maini, trecerea celor cinci degete prin par, apasarea mainilor pe inima. Toate aceste sabloane au vreo trei sute de ani. Acuma haide sa ne descotorosim de toate aceste vechituri! a poruncit el. Jos cu toate sabloanele ! Afara cu jocul cu fruntea, cu inima si cu parul ! Da-mi in locul lor macar cea mai mica actiune, dar autentica, rodnica si adecvata scopului, plina de adevar si credinta.

- Dar cum pot sa actionez intr-o lipsa de actiune dramatica ? nu

ma dumeream eu.

- Dar cum crezi : exista actiune intr-o lipsa de actiune dramatica

«au de alta natura ? Daca exista, atunci spune-mi in ce consta ea.

fost nevoit sa-mi revizuiesc toate rafturile memoriei, ca sa-mi **aduc** aminte cu ce e ocupat omul intr-un moment dramatic lipsit de actiune. Arkadie Nikolaevici ne-a povestit urmatoarea intamplare :

- Trebuia sa i se anunte unei femei nenorocite vestea ingrozitoare

a mortii barbatului ei. Dupa o pregatire indelungata si precauta, adu

catorul tristei vesti a rostit in sfarsit cuvintele fatale. Sarmana femeie

a incremenit. Dar fata ei nu exprima nimic tragic (nu era asa cum le

place actorilor sa joace pe scena in aceste momente). incremenirea asta

intr-o lipsa totala de expresivitate a fost infioratoare. Omul a trebuit

sa stea nemiscat cateva minute, ca sa nu tulbure procesul care se petrecea

inauntrul ei. La urma urmelor, tot trebuia facuta o miscare, si aceasta mis

care a scos-o din impietrire. Ea si-a venit in fire si a cazut fara simtire.

Dupa mult timp, cand a fost cu putinta sa vorbesti cu ea despre trecut, a fost intrebata : la ce se gandea atunci, in momentul ei de „lipsa de actiune tragica'?

S-a aflat ca, cu cinci minute inainte de vestea mortii, ea se pregatea sa se duca undeva sa faca niste cumparaturi pentru barbatul ei insa, deoarece el murise, ea trebuia sa faca altceva. Dar ce ? Sa-si creeze o viata noua ? Sa-si ia ramas bun de la cea veche ? Ea a retrait intr-o clipa toata viata din trecut, a stat fata in fata cu viitorul, n-a izbutit sa-I ghiceasca, n-a gasit un echilibru necesar pentru viata de mai tarziu si,., si-a pierdut simtirea din pricina neputintei ei. Admiteti ca numai cateva minute de lipsa de actiune dramatica au fost suficient de active. intr-adevar : sa retraiesti intr-un timp atat de scurt tot lungul tau trecut si sa-1 cantaresti ! Asta oare nu e actiune ?

112Fireste, dar nu e fizica, ci pur psihologica.

113Bine, sunt de acord. Sa nu fie fizica, ci o alta actiune oarecare. Sa nu ne gandim prea mult la denumirea ei si sa n-o definim. In fiecare actiune fizica e ceva din actiunea psihologica, iar in cea psihologica, <:eva din actiunea fizica.

Un savant cunoscut a spus ca, daca am incerca sa ne descriem sentimentul, ar iesi povestirea unei actiuni fizice.

Acum va spun eu ca, cu Cat actiunea e mai aproape de cea fizica, «cu atat risti mai putin sa-ti violentezi sentimentul.

Dar fie si asa : sa fie vorba d$_e$ psihologie, sa avem de-a face nu cu o actiune exterioara, ci cu una interioara, nu cu logica si consecventa -actiunilor fizice exterioare, ci cu logica si consecventa sentimentelor. Atunci e cu atat mai greu si mai important sa intelegem ce se cuvine £a facem. Nu poti indeplini ceea ce nu intelegi tu insuti fara sa nu risti sa cazi intr-un joc „in general'. Trebuie un plan clar si o linie de actiune launtrica. Ca sa le creezi, e necesar sa cunosti natura sentimentului, logica si consecventa lui. Pana acuma am avut de-a face cu logica si consecventa actiunilor fizice, palpabile, vizibile, accesibile noua. insa ne ciocnim de logica si consecventa sentimentelor, imperceptibile, inaccesibile, nestatornice. Acest domeniu si noua tema cate ne sta in fata sunt considerabil mai grele.

gluma sa spui : natura sentimentului, logica si consecventa Toate acestea sunt probleme psihologice din cele mai grele, putin _tate de stiinta, care nu ne-a dat nici un fel de indicatii si baze ..:- in acest domeniu.

Nu ne ramane altceva de facut decat sa gasim o iesire din situatia asta ::'ici'.a cu ajutorul, cum s-ar spune, al mijloacelor noastre „domestice', vorbi despre ele data viitoare.

…anul 19..

- Cum sa rezolvam deci problema grea a „logicii si eonsecveni sentimentului', fara ajutorul carora nu putem insufleti pauza „tra

gicului lipsit de actiune' ?

Xoi suntem artisti, nu savanti. Sfera noastra e activitatea, actiunea. Noi ne conducem dupa practica, dupa experienta omeneasca, dupa amin-i din viata, dupa logica si consecventa, dupa adevar si credinta in cea ce facem pe scena. Aceasta e latura prin care ma si apropii de rezolvarea problemei.

Dupa catva timp, Arkadie Nikolaevici a continuat:

- Metoda pe care am invatat-o din practica e simpla de tot, pana

i ridicol. Ea consta in faptul ca trebuie sa-mi pun intrebarea : „Ce-as

fi facut in viata reala, daca as fi nimerit intr-un moment tragic, lipsit de actiune ?' Raspundeti-va numai la aceasta intrebare sincer, omeneste; nu e nevoie de mai mult.

Dupa cum vedeti, cer si in domeniul sentimentului ajutorul actiunii simple fizice.

114Eu, daca imi ingaduiti, nu pot sa accept asta, pentru ca stiti, va rog, in domeniul sentimentului nu exista actiuni fizice. Acolo exista numai actiuni psihologice.

115Nu, dumneata gresesti. inainte de a lua o hotarare, omul actioneaza pana la limita inauntrul lui, in imaginatia lui : el vede, cu privirea interioara, ce si cum se poate intampla, el isi indeplineste in gand actiunile marcate. Mai mult decat atat, artistul simte fizic ceea ce gin-deste si isi stapaneste cu greu impulsurile interioare spre actiune, care tind la o intruchipare exterioara a vietii interioare.

Reprezentarile „in gand' ale actiunii te ajuta sa starnesti lucrul principal : activitatea interioara, dorinta de actiune exterioara, staruia in parerea lui Arkadie Nikolaevici. Remarcati ca tot acest proces are loc in acea sfera a noastra in care cuprindem creatiile normale, firesti. Caci toata munca artistului nu se consuma intr-o viata reala „aievea', ci ta cea imaginata, inexistenta, dar care poate exista. Ea reprezinta pentru noi, artistii, realitatea autentica.

De aceea afirm ca noi, artistii, vorbind despre viata imaginata si despre actiuni, avem dreptul sa ne referim la ele ca la niste actiuni autentice, reale, fizice. Astfel, metoda cunoasterii logicii si consecventei sentimentului prin logica si consecventa actiunii fizice e pe deplin justificata practic.

Totul s-a amestecat in capul meu, ca intotdeauna cand e vorba de probleme prea complicate. A trebuit sa-mi amintesc, sa adun si sa apreciez fiecare fapt in parte, fiecare situatie propusa a exercitiului : bunastarea, familia, obligatia fata de ea si fata de cauza sociala pe care o slujesc ; raspunderea ele casier, importanta actelor justificative; dragostea, afectiunea fata de nevasta si de copil ; cretinul-cocosat care imi sta vesnic pe cap ; controlul si adunarea generala care trebuiau sa aiba loc; nenorocirea, privelistea ingrozitoare a banilor si a documentelor arzand ; pornirea instinctiva de a le salva ; incremenirea, nebunia, prestatia. Toate acestea s-au creat in inchipuirea mea, in viziunile mele si au avut rasunet in simtirea mea. Punand faptele la locul lor, trebuia sa inteleg unde duc, ce ma asteapta de-acum inainte, ce dovezi se ridica impotriva mea.

Prima e apartamentul mare si bun. El sugereaza o viata care imi depaseste mijloacele, care duce Ia cheltuieli mari. Lipsa completa a banilor din casa si a actelor justificative, pe jumatate arse ; cretinul mort si nici un martor al nevinovatiei mele ; copilul inecat. Acest nou corp delict vorbeste despre o fuga premeditata, in care pruncul si cretinul cocosat ar fi fost capete de acuzare puternice. Judecata va spune ; „Iata de ce raufacatorul a cautat mai intai sa sfarseasca ctl ei'.

Moartea copilului nu ma atrage in aceasta afacere criminala numai pe mine, dar si pe sotia mea. Afara de asta, intre noi se vor isca inevitabil complicatii in relatiile noastre personale din pricina uciderii fratelui ei. De aceea nu pot sa ma astept la sprijin nici din partea ei.

Toate faptele, „daca' si situatiile propuse s-au amestecat si s-au incurcat atat de rau in capul meu, incat, in primul moment, n-am gasit alta iesire decat sa fug si sa ma ascund.

Dar, peste o secunda, indoiala a inceput sa-mi roada hotararea nechibzuita.

„incotro sa fug ? imi spuneam. Parca viata unui fugar e mai buna dedit inchisoarea si insasi fuga nu reprezinta o dovada puternica impotriva mea ? Nu, nu trebuie sa fug de judecata, ci sa povestesc totul, asa cum a fost. De ce sa-mi fie frica ? Eu sunt doar nevinovat. Nevinovat ? Poftim de dovedeste asta !'

Cand i-am explicat lui Arkadie Nikolaevici gandurile si indoielile mele, el mi-a spus asa :

116Noteaza-ti toate gandurile pe hartie, pe urma tradu-le in actiuni, pentru ca tocmai ele se refera la intrebarea : ce-as face in viata reala, daca as nimeri intr-un „tragic lipsit de actiune' ?

117Cum se traduc gandurile in actiuni ? nu intelegeau elevii.

118Foarte simplu. Sa admitcim ca in fata voastra sta o lista eu gandurile voastre. Cititi-o. Apartament bun, nici un fe[1] de bani, documente arse, doi morti si toate celelalte.

Ce faceai in timp ce scriai si citeai aceste randuri ? Iti aminteai, culegeai, cantareai faptele intamplate care puteau sa devina capete de acuzare impotriva dumitale. Iata primele dumitale ganduri transformate in actiune. Citeste mai departe lista : ajungand la concluzia ca situatia dumitale e fara iesire, te-ai hotarat sa fugi. In ce consta actiunea dumitale ?

119imi schimb planul anterior, creez un plan nou, am hotarat eU.

120Iata a doua actiune a dumitale. Mergi mai departe, dupa lista.

121Mai departe eu imi critic din nou planul abia gandit si renunt la el. -- Asta e a treia actiune a dumitale. Mai departe!

122Mai departe ma hotarasc sa declar sincer ceea ce s-a intamplat.

- Asta e a patra actiune a dumitale. Acuma ramane numai sa in

deplinesti ceea ce a fost fixat. Daca asta va fi facut nu actoriceste-for-

mal, „in general', ci omeneste-autentic, rodnic si conform unui scop,

atunci nu numai in capul dumitale, ci in toata fiinta dumitale, in toate

„elementele' ei launtrice, se va crea o stare vie, omeneasca, analoaga

cu starea personajului zugravit de dumneata.

La fiecare repetare a pauzei „tragicului lipsit de actiune', in momentul interpretarii lui pe scena, adunati-va din nou gandurile. Ele va vor aparea in fiecare zi oarecum deosebite fata de ziua precedenta. Nu e important faptul ca ele vor fi mai bune sau mai rele, ci acela ca vor fi cele de astazi, innoite. Numai in aceste conditii nu va veti repeta, nu va veti umple de sabloane si veti rezolva una si aceeasi problema intr-un fel nou, din ce in ce mai bine, mai adancit, mai plin, mai logic, mai consecvent. Numai in asemenea conditii veti izbuti sa pastrati in aceasta scena un adevar si o credinta vie, autentica, o actiune rodnica si conforma cu un scop. Asta va va ajuta sa traiti omeneste, sincer, iar nu-sa reprezentati actoriceste, conventional.

In felul acesta, la intrebarea „ce as face daca m-as gasi intr-o stare de «tragic lipsit de actiune ?»', adica intr-o stare psihologica foarte complicata, voi nu v-ati raspuns cu termeni stiintifici, ci cu o intreaga insiruire de actiuni foarte logice si consecvente.

Dupa cum vedeti, noi rezolvam cu mijloace proprii, pe nesimtite, practic, problema logicii si consecventei sentimentului in acea mica masura care ne e deocamdata necesara pentru cauza.

Secretul metodei consta in faptul ca noi, fiind in imposibilitate de a descifra singuri complicata problema psihologica a logicii sentimentului, o lasam in pace si deplasam cercetarea intr-un alt domeniu, mai accesibil noua, logica actiunii.

Aici noi nu rezolvam probleme pe cale stiintifica, ci strict practic, intr-un mod obisnuit, cu ajutorul naturii noastre omenesti, cu experienta vietii, cu instinct, cu bun simt, cu logica si consecventa, cu subconstientul insusi.

Creand linia exterioara logica si consecventa a actiunilor fizice, aflam, la o cercetare atenta, ca paralel cu aceasta linie se naste inauntrul noistru o alta linie a logicii si a 'consecventei sentimentelor noastre. Asta e limpede, pentru ca sentimentele nasc, fara stirea noastra, actiuni si sunt indisolubil legate de viata acestor actiuni.

Iata inca un exemplu convingator de felul cum logica si consecventa actiunilor fizice si psihologice justificate duc catre adevar si credinta in sentimente.

…anul 19..

Astazi, Arkadie Nikolaevici m-a pus iar sa joc cu Viuntov si Maloletkova exercitiul „arderea banilor'.

La inceput, in scena numararii banilor, nu stiu de ce treaba s-a deslinat si Arkadie Nikolaevici a trebuit, ca si prima oara, sa-mi indrume munca pas cu pas. Simtind adevarul actiunilor fizice si erezind in autenticitatea lor, m-am aprins : m-am simtit usor si in voie pe scena, imaginatia a inceput sa lucreze corect.

Cand numaram banii, m-am uitat intamplator la cocosat, la Viuntov, si mi-am pus pentru prima oara intrebarea . cine e el si de ce-mi sta necontenit in fata ochilor ? Mi-a devenit cu neputinta sa mai continuu exercitiul pana ce nu voi lamuri relatiile mele cu eocosatul.

- Vezi! a triumfat Tortov, dupa ce i-am spus asta. Adevarurile mici au cerut altele, din ce in ce mai mari.

Iata ce am nascocit, cu ajutorul lui Arkadie Nikolaevici, pentru justificarea relatiilor mele cu partenerul.

Frumusetea si sanatatea sotiei mele sunt cumparate cu pretul urateniei fratelui ei, cretinul. Ei sunt gemeni. Viata mamei lor era in primejdie la nasterea lor ; moasa a trebuit sa recurga la o operatie si sa-;e viata unuia dintre copii, ca sa salveze viata celuilalt si a lehuzei. ramas toti trei in viata, dar baiatul a cazut victima : el a crescut idiot si cocosat. Celor sanatosi li se parea ca asupra familiei planeaza o vina, care le apasa constiinta.

j nascocire mi-a dat un imbold nou si a schimbat atitudinea S nenorocitul cretin. M-am simtit cuprins de o blandete sin-i de el si am inceput sa ma uit la pocitura cu alti ochi si am rWar un fel de remuscare pentru trecut.

im 5-a insufletit toata scena numararii banilor prin prezenta oe-,,: idiot care-si cauta distractie in hartiile ce ardeau ! Mi-era atat mila de el, incat eram gata sa-1 amuz cu tot felul de prostii: sa pachetele de masa cu miscari si o mimica comica, sa arunc banderolele in foc cu gesturi caraghioase si sa fac toate glumele care imi veneau in minte. Viuntov raspundea !a exercitiile mele si reactiona bine Ia ele. Sensibilitatea lui imi sugera nascociri noi. S-a nascut o cu totul alta scena : placuta, vie, calda, vesela. Ea trezea tot timpul un ecou in sala. Si asta ma incuraja si ma stimula. Dar iata ca a venit momentul de a trece in sufragerie. La cine ? La nevasta mea ? Dar cine e ea ? O problema noua s-a ivit de la sine in fata mea.

De data asta, mi-a fost iac imposibil sa joc mai departe pana la lamurirea intrebarii cine e sotia mea. Am nascocit ceva extrem de sentimental. Nici nu-mi vine sa notez. Nascocirea mea insa ma emotiona si ma facea sa cred ca, daca totul ar fi asa cum se desena in imaginatia mea atunci, sotia si fiul meu ar fi devenit pentru mine nesfarsit de dragi, As fi lucrat bucuros pentru ei zi si noapte. Metodele de joc actoricesc, anterioare au inceput sa mi se para jignitor de sarace pentru acest studiu care prindea viata.

Cat de usor si de placut mi-era sa ma duc sa privesc cum face baie fiul imeu ! De data aceasta nu trebuia sa mi se aminteasca de tigara, pe care am lasat-o grijuliu in salon. Sentimentul de gingasie si precautiune fata de copil cerea acest lucru.

intoarcerea la masa pe care se aflau hartiile a devenit limpede si necesara. Eu doar munceam pentru nevasta, pentru copil si pentru cocosat.

Dupa ce mi-am cunoscut trecutul, arderea banilor publici a capatat 5 o cu totul alta importanta. Acum era de ajuns sa-mi pun intrebarea : „ce-as fi facut, daca toate acestea s-ar fi intamplat in realitate' si imediat, pentru ca imi era greu sa ma descurc, inima incepea sa-mi bata mai tare. Cat de ingrozitor mi se iparea viitorul caire se apropia amenintator de mine ! Trebuia sa inlatur perdeaua viitorului.

Pentru asta, imobilitatea mi-a devenit necesara, iar „tragicul lipsit de actiune' s-a dovedit extrem de activ. Era nevoie si de una si de celalalt pentru concentrarea intregii energii si puteri in munca imaginatiei si a gandurilor.

Scena urmatoare, incercarea de a-1 salva pe cocosat care murise, a iesit de la sine fireasca. Asta se intelege, data fiind noua mea atitudine blinda fata de cocosat, care imi devenise ruda si un om apropiat.

- Un adevar logic si consecvent cauta si naste alte adevaruri, a spus Arkadie Nikolaevici, cand i-am explicat framantarile mele. La inceput ai cautat adevarurile mici ale actiunii „numararea banilor' si te-ai bucurat cand ai izbutit sa-ti aduci aminte, pana la cele mai mici amanunte, cum se desfasoara in viata reala procesul fizic al numararii banilor. Simtind adevarul pe scena in momentul numararii banilor, dumneata ai dorit sa obtii, acelasi adevar de viata si in celelalte momente, de ciocnire cu celelalte personaje ; cu nevasta, cu cocosatul. Dumneata ai avut nevoie sa stii de ce sta cocosatul tot timpul in fata dumitale. Cu ajutorul logicii si consecventei cotidiene, dumneata ai creat nascociri verosimile, in care se putea crede usor. Toate astea la un loc te-au obligat .sa traiesti pe scena firesc, dupa legile naturii.

Acum am inceput sa privesc altfel exercitiul care inainte ma plictisea si el a trezit in mine ecourile sentimentului. Nu se poate sa nu recunosti ca metoda lui Tortov e minunata. Dar mie mi se parea ca succesul acestui exercitiu era bazat pe actiunile magicului „daca' si pe situatii propuse. Ele au produs in mine o miscare, nu cunoasterea actiunilor fizice si imaginate. De aceea n-ar fi mai simplu sa se inceapa cu ele ? De ce sa pierdem vremea CU actiunile fizice ? I-am spus asta lui Arkadie Nikolaevici.

123Fireste ! a fost de acord dansul. Eu v-am propus sa se inceapa cu asta demult, acum cateva luni, cand ai jucat pentru prima oara exercitiul.

124Atunci mi-a fost greu sa-mi pun imaginatia in miscare. Ea dormita, imi aminteam eu.

- Da, dar acum s-a trezit si dumitale ti-e usor rau numai sa nas

cocesti, dar si sa traiesti launtric ce ai imaginat, sa simti adevarul si sa

•crezi in el. De ce, dar, s-a petrecut o asemenea schimbare ? Pentru

ca inainte dumneata aruncai semintele imaginatiei pe un teren pietros,

si ele piereau. Dumneata simteai adevarul, dar nu credeai in ceea ce fa ceai. Afectarea exterioara, incordarea fizica si atitudinea nefireasca a trupului sunt un teren nefavorabil pentru crearea adevarului si a trairii. Acum insa dumneata ai o viata justa, nu numai sufleteasca, ci si fizica. Totul e adevarat in ea. Dumneata ai crezut in ea nu numai cu mintea, ci si cu simtirea intregii dumitale naturi fizice organice. Nu e de mirare ca in asemenea conditii nascocirea imaginatiei prinde radacini si da roade. Acum dumneata visezi nu in vant, ca inainte, nu in gol, nu „in general', ci mult mai intemeiat. Acum visarile au un sens real, nu unul abstract. Ele justifica launtric actiunile exterioare. Adevarul actiunilor fizice si credinta in ele stimuleaza viata psihicului nostru.

Dar lucrul principal, cel mai important din cate le-ati aflat astazi, consta in urmatoarele ; acum n-ai fost pe scena, ci in locuinta Malolet-kovei. n-ai jucat, ci ai existat real. Acolo ai trait autentic in familia dumitale inchipuita. Noi, in limbajul nostru actoricesc, numim aceasta **stare** de pe scena : „eu sunt'. Secretul sta in faptul ca logica si consecventa actiunilor fizice si a sentimentului te-au dus spre adevar, adevarul a starnit credinta si toate impreuna l-au creat pe „eu sunt'. Dar ce este „eu sunt' ? El inseamna : eu exist, eu traiesc, eu simt si gandesc !a fel cu rolul.

Deci, „eu sunt' duce la emotie, la sentiment, la traire.

„Eu sunt' e un adevar condensat, aproape absolut, care evolueaza pe ria.

Interpretarea de astazi mai are meritul de a ne demonstra vadit o noua insusire importanta a adevarului. Aceasta insusire este calitatea pe care o au micile adevaruri de a provoca altele mai mari, apoi, treptat, tot mai mari si mai mari, pe cele mai mari si tot asa mai departe.

A fost de ajuns sa-ti dirijezi micile actiuni fizice si sa simti prin ele adevarul ca sa ti se para insuficient sa numeri bine banii ; ai vrut sa intelegi pentru cine o faci, pe cine amuzi etc, etc.

Crearea pe scena a starii de „eu sunt' reprezinta rezultatul insusirii de a dori un adevar tot mai mare, pana la absolut.

Acolo unde se afla adevarul, credinta si „eu sunt', acolo exista inevitabil si trairea autentica, omeneasca, nu actoriceasca. Acestea sunt cele mai puternice atractii ale sentimentului nostru.

. anul 19..

Intrand in clasa, Arkadie Nikolaevici ne-a anuntat:

- Acum voi stiti ce inseamna adevarul si credinta pe scena. Ramine sa verificati daca ele exista in fiecare din voi. De aceea o sa verific sentimentul adevarului si al credintei in fiecare din voi.

Primul a fost chemat pe scena Govorkov. Arkadie Nikolaevici i-a cerut sa joace ceva.

Fireste, supercabotinul nostru a avut nevoie de neschimbata lui partenera Veliaminova.

Ei au jucat ca de obicei, fara sa-si crute fortele, un fleac oarecare.

Iata ce i-a spus Arkadie Nikolaevici lui Govorkov, dupa ce si-a ispravit demonstratia.

- Din punctul dumitale de vedere, cel al jocului mecanic dibaci, care se intereseaza numai de tehnica scenica exterioara a reprezentarii, ti s-a parut cu totul just in interpretarea de astazi si ti-ai admirat maiestria.

Dar mie nu mi-ai placut, pentru ca eu caut in arta creatia organica, fireasca, a naturii insasi, care insufleteste momentele sterpe din viata autentic omeneasca.

Adevarul dumitale inchipuit te ajuta sa reprezinti „eroi si pasiuni'. Adevarul meu ajuta sa se creeze eroi individualizati si starneste pasiuni personale. Intre arta dumitale si a mea e aceeasi deosebire care exista intre cuvintele „a parea' si „a fi'. Mie imi trebuie adevarul autentic, dumneata te multumesti cu verosimilul. Mie imi trebuie credinta, dumneata te multumesti cu increderea spectatorilor in dumneata. Pri-vindu-te pe scena, spectatorul e linistit ca totul se va petrece dupa metodele de joc stabilite candva, o data pentru totdeauna. Spectatorul se increde in maiestria dumitale asa cum crede ca un acrobat nu va cadea de pe trapez. In arta dumitale, spectatorul e spectator. In arta mea el devine, fara voie, martor si participant la creatie ; el patrunde in miezul vietii care se petrece pe scena si crede in ea.

In loc de raspuns la explicatiile lui Arkadie Nikolaevici, Govorkov a declarat, cu oarecare venin, ca Puskin are o alta parere decat Tortov despre adevarul in arta. Ca o confirmare'a parerii lui, Govorkov a dat drept pilda cuvintele poetului, care se amintesc intotdeauna in asemenea cazuri :

Mai scumpa mi-e minciuna ce se inalta

Decat a adevarurilor scunda bezna.

125Sunt de acord cu dumneata si e si Puskin. Dovada versurile amintite de dumneata, in care poetul vorbeste despre minciuna pe care o credem. Tocmai datorita acestei credinte ne inalta minciuna. De n-ar fi ea, ar fi putut sa fie binefacatoare influenta minciunii care ne inalta ? Inchipuieste-ti ca de 1 aprilie, cand e obiceiul sa faci pacaleli, are sa vina cineva la dumneata si

are sa inceapa sa te asigure ca guvernul a hotarat sa-ti ridice un monument pentru merite artistice. Te va entuziasma oare o asemenea minciuna ?

126Nu sunt prost, ma intelegeti, si nu cred in glume proaste ! a raspuns Govorkov.

127Va sa zica, ca sa te inalti, e necesar „sa crezi in glume proaste', 1-a prins asupra cuvantului Arkadie Nikolaevici. In alte versuri ale lui Puskin se confirma aproape aceeasi parere :

Vom varsa lacrimi din pricina nascocirii.

Nu se pot varsa lacrimi din pricina unui lucru in care nu crezi. Traiasca deci minciuna si nascocirea in care credem, pentru ca ele ii pot inalta si pe artisti, si pe spectatori! O asemenea minciuna devine adevar pentru acela care a crezut in ea. Asta confirma si mai tare faptul

ca pe scena totul trebuie sa devina adevar in viata imaginata a artistului. Dar tocmai asta nu vad eu in jocul dumitale.

In a doua parte a lectiei, Arkadie Nikolaevici a corectat sceneta jucata cu putin timp inainte de Govorkov si Veliaminova. Tortov le-a controlat jocul dupa actiuni fizice mici si a obtinut adevar si credinta, asa cum facuse si cu mine in exercitiul „arderea banilor'.

Dar s-a petrecut un incident, pe care trebuie sa-1 povestesc, de vreme ce el a provocat un raspuns sever din partea lui Tortov, ettrem de instructiv pentru mine. Lucrurile s-au petrecut astfel :

Govorkov a intrerupt lectia pe neasteptate, a incetat sa mai joace si a ramas mut, cu o figura nervoasa, rea, cu mainile si buzele tremu-rind.

-- Nu mai pot sa tac ! Eu trebuie, vedeti, va rog, sa-mi spun parerea, a inceput el dupa o bucata de vreme, luptandu-se cu nervozitatea. Sau nu inteleg eu nimic, si atunci trebuie sa plec din teatru, sau, scuzati-ma, va rog, ceea ce ne invatati aici e o otrava, impotriva careia trebuie sa protestam.

A trecut o jumatate de an de cand suntem obligati mereu sa mutam scaunele din loc, sa incuiem usile, sa aprindem focul in camin. In curand, vedeti, o sa ni se porunceasca sa ne scobim in nas pentru realism, cu un mic si un mare adevar fizic, dar, iertati-ma', va rog, mutarea scaunelor pe scena nu creeaza arta. Nu intr-asta consta adevarul, irt a arata orice porcarii naturaliste. Dracul sa-1 ia pe adevarul asta de care te apuca greata !

„Actiuni fizice' ? Nu, iertati-ma, va rog ! Teatrul nu e circ. Acolo, ma intelegeti, actiunile fizice T-, sa te agati de un trapez, sau sa sari dibaci pe un cal - sunt extrem de importante, pentru ca de ele depinde viata acrobatului. Dar marii scriitori universali, nu va suparati, nu-si scriu operele lor geniale pentru ca eroii lor sa faca exercitii cu actiuni fizice! Iar noi suntem obligati sa facem numai asta. Ne sufocam !

Nu ne doborati la pamant! Nu ne legati aripile ! Lasati-ne sa ne luam zborul in sus, mai aproape de vesnicie de suprapamantesc de universal, acolo, in sferele cele mai inalte ! Arta e libera ! Ea

are nevoie de spatiu nelimitat, nu de adevaruri mici. Ea are nevoie de amploare, pentru zborul cel mare, nu vrea sa se tarasca ca gandacii, pe pamant! Noi' vrem frumosul, impunatorul, sublimul! Nu ne acoperiti tot ce e ceresc !

„Tortov are dreptate sa nu-1 lase pe Govorkov sa planeze in nori. Nu izbuteste, ma gandeam in sinea mea. Cum ? Govorkov «arhicaboti-nul» vrea sa zboare in ceruri ?! «Sa faca arta» in loc sa faca exercitii ?!'

Dupa ce Govorkov a ispravit, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Protestul dumitale m-a uimit. Pana acum, noi te-am socotit un actor cu o tehnica exterioara, pentru ca te-ai manifestat foarte viu in aceasta privinta. Dar iata ca, pe neasteptate, aflam ca adevarata dumitale vocatie sunt sferele de deasupra norilor, ca dumneata ai nevoie de vesnicie, de universal, tocmai de ceea ce nu s-a manifestat in nici un fel in activitatea dumitale.

incotro, la urma urmelor, zboara tendintele dumitale artistice;. incoace, spre noi, spre sala de spectacol, careia te arati, pentru care „reprezinti' intotdeauna, sau spre cealalta parte a rampei, adica spre scena, spre poet, spre artist, spre arta pe care o slujesti, spre „viata spiritului omenesc a rolului' pe care o traiesti ? Dupa cuvintele dumitale, se pare ca spre ultima. Cu atat mai bine ! Manifesta-ti cat mai repede esenta spirituala si alunga felul de joc atat de indragit de dumneata, cu asa-numi-tul lui stil sublim de care au nevoie spectatorii de prost gust.

Conventionalismul exterior si minciuna n-au aripi. Trupului nu-i e dat sa zboare. In cel mai bun caz el poate sa salte la un metru de pa-mint sau sa stea pe varful degetelor si sa se intinda in sus.

De zburat, zboara imaginatia, sentimentul, gandul. Numai lor le sunt date aripile nevazute, fara materie si carne ; numai cand vorbim de ele, cand visam, putem rosti cuvintele dumitale despre „suprapartlintesc'. in ele sunt ascunse amintirile noastre vii, insasi viata spiritului omenesc, visul nostru.

Iata ce poate sa ajunga nu numai „in inaltimi', dar si mult mai departe, in acele lumi care nu sunt create inca de natura si traiesc in fantezia nemarginita a artistului. Dar tocmai ele - sentimentul, gandul, imaginatia dumitale - nu zboara mai departe de sala de spectacol al carei sclav esti. De aceea publicul trebuie sa-ti strige cuvintele dumtfale : „Nu ne dobori la pamant ! Ne sufocam. Nu ne lega aripile ! Lasa-ne sa ne ridicam in sus, mai aproape de vesnicie, de universal. Da-ne sublimul care ne inalta, nu sabloane actoricesti uzate !'

Arkadie Nikolaevici a imitat cu sarcasm banalitatea patosului actoricesc si manierele declamatoare ale lui Qovorkov.

Daca furtuna inspiratiei nu-ti umfla aripile si nu te ridica vijelios, atunci, ca sa-ti iei avant, ai nevoie, mai mult decat altceva, de linia actiunilor fizice, de adevarurile lor si de credinta.

Dar dumneata te temi de aceasta linie, dumneata gasesti ca e injositor sa faci exercitiile obligatorii pentru artisti. De ce pretinzi sa fii o exceptie de la regula generala ?

O dansatoare transpira si gafaie in fiecare dimineata in timpul exer-citiilor ei obligatorii, inainte de reprezentatiile serale, pe „poante'. Cinta-retul urla in fiecare dimineata, lungeste notele, isi dezvolta diafragma, isi cauta in cap si in nas rezonantele, pentru ca seara sa-si reverse sufletul in cantec. Artistii din toate genurile de arta nu-si cruta aparatul trupesc si exercitiile fizice pe care le cere tehnica.

De ce vrei atunci dumneata sa fii o exceptie ? In timp ce noi cautam sa obtinem o legatura cat mai stransa si nemijlocita intre natura noastra trupeasca si cea spirituala, pentru ca, cu ajutorul uneia, sa influentam pe cealalta, dumneata tinzi sa le desparti. Mai mult decat atat, dumneata incerci chiar sa renunti de tot (in cuvinte, fireste) la o jumatate a naturii dumitale, la cea fizica. Dar natura si-a ras de dumneata, ea nu ti-a dat ceea ce pretuiesti atat de mult: sentimentul sublim si trairea, si ti-a lasat in locul lor numai tehnica fizica a reprezentarii actoricesti si a autoreprezentarii.

Dumneata te imbeti mai mult decat oricare altul cu procedeele exterioare, mestesugaresti, CU patosul declamatorie actoricesc, CU tot felul de sabloane obisnuite.

Cine dintre noi e mai aproape de sublim : dumneata, care te ridici pe varful picioarelor si „planezi in ceruri' doar in vorbe, iar la lucru esti cu totul in stapanirea publicului sau eu, care am nevoie de tehnica artistica cu actiunile ei fizice, pentru ca, cu ajutorul credintei si adevarului, sa redau trairile omenesti cele mai complexe ? Hotaraste singur : care dintre noi e mai pe pamant ?

Govorkov tacea.

- E de neinteles ! a exclamat Tortov dupa o pauza. Despre sublim

vorbesc mai mult acei care au cele mai putine calitati pentru el, care

sunt lipsiti de aripi invizibile pentru zboruri. Acesti oameni vorbesc des

pre arta si creatie cu un patos fals, de neinteles, complicat. Adevaratii

artisti insa, dimpotriva, vorbesc despre arta lor simplu si pe inteles.

Nu cumva dumneata apartii celor dintai ? Qindeste^te la asta si la faptul ca in rolurile ce-ti sunt sortite de insasi natura dumitale ai putea sa devii un actor minunat si un folositor om de arta.

Dupa Govorkov a jucat Veliaminova. Spre uimirea mea, ea a facut destul de bine toate exercitiile simple si le-a justificat in felul ei.

Arkadie Nikolaevici a laudat-o si apoi i-a propus sa ia de pe masa un cutit de taiat foile si sa se strapunga cu el.

Dar cum a ajuns treaba la tragedie, Veliaminova a devenit deodata nefireasca, a inceput „sa sfasie pasiunea in bucati', in chip ingrozitor si, cand a ajuns la momentul cel mai puternic, a scos deodata, pe neasteptate, un tipat salbatic, incat noi toti nu ne-am putut abtine si am pufnit in ras.

Tortov a spus :

- Am avut o matusa care s-a maritat cu un aristocrat si a devenit

o excelenta „doamna de lume'. Se legana parca pe varfuri de cutite, cu

o arta deosebita, practica stralucitor „politica' societatii inalte si iesea invingatoare in toate imprejurarile. Si toti o credeau. Dar iata ca o data matusa mea a avut nevoie sa se linguseasca fata de rudele unui raposat cu vaza, caruia i se slujea serviciul funebru intr-o biserica arhiplina. Apropiindu-se de sicriu, matusa mea a luat o poza de opera, s-a uitat la fata mortului, a pastrat o pauza de efect si a declamat in plina biserica: „Adio, prietene ! iti multumesc pentru tot!' Dar sentimentul adevarului a tradat-o ; a fost falsa si nimeni n-a crezut in durerea ei. Cam acelasi lucru s-a intamplat si cu dumneata acum. in momentele de comedie, dumneata ai impletit un desen dantelat in jurul rolului si eu te-am crezut; dar in momentul dramatic puternic, dumneata ai devenit falsa. Se vede ca la dumneata sentimentul adevarului e unilateral, sensibil la comedie si opac la drama. Si dumneata, ca si Govorkov, trebuie sa va gasiti locul adevarat in teatru. In arta e lucru important sa-ti intelegi la timp intrebuintarea potrivita.

…anitl 19..

Arkadie Nikolaevici a continuat cu verificarea sentimentului adevarului si credintei in el si 1-a chemat pe Viuntov.

El a jucat cu mine si cu Maloletkova exercitiul „arderea banilor'.

Eu socotesc ca Viuntov a trait excelent, ca niciodata, prima jumatate a exercitiului. El m-a uimit de data asta cu simtul masurii pe care 1-a avut si m-a facut din nou sa ma conving ca are in adevar talent.

Arkadie Nikolaevici 1-a laudat, dar a avut si o rezerva :

- Dar de ce ai dat drumul, in scena mortii, la un joc de un „adevar' care nu e dorit niciodata pe scena : dureri de burta, greata, ragete, strambaturi ingrozitoare, convulsii in tot trupul ?

in acest moment ai imbratisat naturalismul de dragul naturalismului. Ai avut nevoie de adevarul morty de dragul adevarului mortii. Dumneata n-ai trait cu amintirile ultimilor minute ale „vietii spiritului omenesc', ci te-au interesat amintirile vizuale ale mortii trupului, in chip exterior, fiziceste.

Asta nu e just.

In piesa lui Hauptmann Hannele naturalismul e admis. Dar lucrul asta e facut pentru ca sa se accentueze mai ascutit esenta intregii piese. Se poate adopta o asemenea metoda. Dar de ce sa se ia din viata reala, fara necesitate, ceea ce se cuvine sa fie aruncat ca un gunoi ? O asemenea tema si un asemenea adevar sunt antiartistice si impresia pe care o vor lasa va fi aceeasi. Respingatorul nu creeaza frumosul, cioara nu naste porumbei, urzica nu face trandafiri.

Deci nu orice adevar pe care-1 cunoastem in viata e bun pentru teatru.

Adevarul scenic trebuie sa fie autentic, nu infrumusetat, insa curatat de amanuntele cotidiene de prisos.

El trebuie sa para real, dar sa fie poetizat de nascocirea creatoare.

Adevarul pe scena sa fie realist, sa fie artistic si sa ne inalte.

- Si in ce consta un asemenea adevar artistic ? a intrebat Govorkov, nu fara oarecare venin.

Stiu ce vrei ; sa discuti despre problemele inalte ale artei. Se de pilda, sa-ti spun ca intre un adevar artistic si unul neartistic e ceeasi diferenta care exista intre un tablou si o fotografie : ultima reda totul, iar primul numai esentialul ; ca sa inregistrezi pe panza acest esential e nevoie de talentul pictorului. Sau, in privinta jocului lui Viuntov, in studiul „arderea banilor', s-a putut observa ca pentru spectatori e important ca cocosatul moare, nu ca moartea lui a fost intovarasita de cutare fenomene fiziologice ; acestea vor fi detaliile fotografiei, daunatoare pentru tablou. Unul sau doua semne esentiale care caracterizeaza moartea, si atat, dar nicidecum toate semnele de natura asta. Altfel, principalul - moartea, pierderea omului apropiat - ramane pe planul al doilea, si inaintea ei apar semnele secundare, de care spectatorului i se va face sila, tocmai cand va trebui sa planga.

Stiu si eu ce se spune in aceste cazuri, dar tac ! De ce ? Pentru ca unii oameni mai putin exigenti se linistesc : ei obtin, dupa o explicatie scurta, ce trebuie sa stie despre ceea ce e artistic in domeniul creatiei. Eu afirm ca o asemenea cunoastere este daunatoare, ea nu-ti da nimic si, in acelasi timp, iti adoarme curiozitatea, spiritul de investigatie de care au nevoie artistii in cea mai mare masura.

Daca eu insta am sa va raspund cu un refuz hotarat, atunci asta, dimpotriva, va va nelinisti, intriga, emotiona si va va obliga sa fiti prudenti, sa analizati si sa cautati raspuns la problema nerezolvata.

lata de ce va si declar : eu nu ma apuc sa stabilesc si sa formulez in cuvinte artisticul in arta. Eu sunt practic si pot sa va ajut nu cu cuvinte, ci la treaba, sa cunoasteti, adica sa simtiti ce inseamna adevarul artistic. Dar pentru aceasta va trebui sa va inarmati cu o mare rabdare, pentru ca pot s-o fac numai pe durata intregului curs sau, mai bine zis, lucrul acesta va va deveni clar de la sine cand veti parcurge tot „sistemul', dupa ce veti fi urmarit voi singuri calea aparitiei, curatirii, cristalizarii adevarului omenesc, simplu, de toate zilele. Asta nu se creeaza deodata, ci de-a lungul intregului proces de formare si crestere a rolului. Absorbind in noi esenta principala, dandu-i o forma si o expresie scenica frumoasa, corespunzatoare, indepartand tot ce-i de prisos, noi, cu ajutorul subconstientului, artisticului, talentului, simtului, gustului, facem ca rolul sa fie poetic, frumos, armonios, simplu, pe inteles, sa se impuna spectatorilor si sa-i purii'ice. Toate aceste insusiri ajuta creatiei scenice ca sa fie nu numai justa, interpretata cu adevar, dar si artistica.

Nu poti determina acest sentiment extrem de important al frumosului si al artisticului intr-o formula seaca. El cere sa ai simt practic, experienta, spirit de investigatie propriu si timp.

Dupa Viuntov, Maloletkova a jucat exercitiul cu „copilul gasit'. Continutul acestui exercitiu e : Maloletkova se intoarce acasa si gaseste pe prag un copil lepadat. Dupa putin timp, copilul, slabit, moare in bratele ei. La inceput ea s-a bucurat cu o sinceritate neobisnuita de gasirea pruncului lepadat si s-a purtat cu el ide parca ar fi fost o papusa vie. Sarea, alerga cu el in brate, ii schimba scutecele, il saruta, il admira, uitand ca are de-a face cu o bucata de lemn infasurata in fata de masa.

Dar deodata pruncul a incetat sa reactioneze la jocul ei. Maloletkova 1-a privit mult timp, ca sa inteleaga mai bine pricina. Fata ei incepuse sa-si schimbe expresia. Cu cat pe fata ei se reflecta mai mult mirarea si spaima, cu atat ea devenea mai concentrata. A pus cu bagare de seama pruncul pe divan si s-a dat inapoi. Ajungand la o distanta oarecare, Maloletkova a incremenit intr-o nedumerire tragica. Asta a fost tot. Nimic mai mult. Si totusi cat adevar, cata credinta, naivitate, tinerete, farmec, feminitate, cat gust si dramatism autentic ! Cat de frumos a opus ea mortii noului nascut setea de viata a unei fete tinere ! Cat de subtil a simtit ea prima intalnire cu moartea a unei fiinte tinere, pline de viata, care a privit pentru prima oara intr-acolo unde nu mai e viata !

128Iata Un adevar artistic ! a exclamat Tortov emotionat, dupa ce Maloletkova a plecat in culise. II crezi in intregime, deoarece totul e trait si luat din viata reala, autentica, dar nu in bloc, ci cu amanuntul, exact atat cat trebuie. Nici mai mult, nici mai putin. Maloletkova stie sa se uite, sa vada frumosul si cunoaste masura. Acestea sunt insusiri insemnate.

129De unde atata perfectiune la o eleva atat de tanara, o incepatoare ? nu se dumereau unii invidiosi.

130Asta purcede dintr-un talent innascut si, mai ales, dintr-un exceptional, minunat sentiment al adevarului. Ceea ce e subtil si veridic e nea-aparat de un inalt nivel artistic. Ce poate fi mai bun decat un adevar fara zorzoane si nealterat!

La sfarsitul lectiei, Arkadie Nikolaevici ne-a vestit :

- Pare-se ca v-am spus tot ce se poate spune deocamdata despre

sentimentul adevarului, minciunii si credintei pe scena.

Se apropie timpul sa ne gandim la felul cum se poate dezvolta si verifica acest dar important al naturii.

Se vor infatisa multe prilejuri si pretexte pentru asemenea exercitii, deoarece sentimentul adevarului si al credintei se manifesta la fiece pas, in orice moment al creatiei, fie ca se produce acasa, pe scena, la repetitii sau la spectacol. Tot ce face artistul si tot ce vede spectatorul in teatru trebuie sa fie patruns si incuviintat de sentimentul adevarului. Orice exercitiu cat de mic, legat

atat launtric, cat si exterior de linia actiunii, cere controlul si incuviintarea sentimentului adevarului.

Din toate cele spuse, e limpede ca pentru dezvoltarea lui ne poate sluji fiecare moment al muncii de la scoala, de la teatru si de acasa.

Ramane sa avem grija ca toate aceste momente sa ne fie de folos, nu daunatoare, ca ele sa ne ajute la dezvoltarea si intarirea sentimentului devarului, nu al minciunii, al falsului si al jocului superficial.

Aceasta problema e grea, deoarece e mult mai usor sa minti si sa falsifici, dectt sa vorbesti si sa actionezi veridic.

E nevoie de 0 mare atentie, de concentrare si <de un permanent control din partea profesorilor pentru ca in elevi sa creasca si sa se intareasca cum se cuvine sentimentul adevarului.

Evitati deci tot ceea ce nu sta inca in puterile voastre, tot ce merge impotriva -maturii, logicii si bunului.vostru simt. Toate acestea pricinuiesc rataciri, sfortari, joc superficial, minciuna. Cu cat ele capata mai des acces pe scena, cu atat e mai rau pentru sentimentul adevarului, care se perverteste si se schimba in neadevar.

Temeti-va de fals si de minciuna pe scena, nu ingaduiti ca semintele lor proaste sa prinda radacini in voi. Srm?f geti-le fara mila. Altfel, radacinile vor creste si vor inabusi in voi cele mai pretioase, cele mai necesare mladite ale adevarului.

IX - MEMORIA EMOTIONALA

…anul 19..

La inceputul lectiei Tortov nea propus sa ne intoarcem la exercitiile cu nebunul si cu aprinderea caminului, pe care nu le mai repetasem de mult. Aceasta propunere a fost primita cu entuziasm, deoarece elevilor le era dor de exercitii. Afara de asta, este placut sa repeti un lucru de care esti sigur si care a avut succes.

Le-am jucat cu si mai mare insufletire. Nu e de mirare : fiecare stia ce si cum trebuie facut. Din pricina sigurantei a aparut chiar si o nota fortata. Ca si alta data, in momentul in care Viuntov se sperie, noi am fugit iar in toate partile.

Numai ca astazi spaima n-a fost pentru noi un lucru neasteptat, am avut timp sa ne pregatim pentru ea si sa ne gandim care incotro sa fuga. Datorita acestui fapt, fuga generala a fost mai precisa, mai pregatita si deci mult mai puternica decat inainte. Am tipat chiar cat am putut de tare.

In ce ma priveste, m-am pomenit, ca si in alte dati, sub masa, numai ca n-am gasit scrumiera si am apucat un album mare. Acelasi lucru se poate spune si despre ceilalti. Iata, de pilda, s-a

intamplat ca Veliaminova prima oara sa scape jos o perna, cand se lovise de Dimkova ; .astazi nu s-au mai ciocnit una cu alta, dar ea a lasat totusi sa-i cada pcrn?; ca s-o ridice, ca si data trecuta.

Mare ne-a fost insa mirarea cand, dupa ispravirea exercitiului, Tortov si Rahmanov nc-au spus ca inainte jocul nostru fusese nemijlocit, sincer, proaspat si verosimil, in timp ce astazi a fost fals, nesincer si construit. Nu ne-a ramas decat sa ridicam din umeri.

131Si totusi noi am simtit, am trait ! spuneau elevii.

132Fiecare om, in fiece moment al vietii lui, simte si traieste inevitabil ceva, a raspuns Tortov. Daca el n-ar simti nimic si n-ar trai, atunci n-ar fi un om viu, ci un mort. Numai mortii nu simt nimic. Problema e ce anume „simtiti' si „traiti' acum, pe scena, in momentul creatiei.

Haide sa analizam si sa comparam ceea ce a fost mai inainte cu ceea ce ati facut astazi, la repetarea exercitiului.

Nu incape indoiala ca toata punerea in scena, trecerile, actiunile exterioare, succesiunea lor, cele mai mici amanunte de grupare au fost pastrate cu o uimitoare precizie. Uitati-va numai la mobila asta ingramadita cu care e baricadata usa. Se poate crede ca ati fotografiat sau ati schitat un plan al asezarii lucrurilor si ca ati aranjat aceeasi baricada dupa acel plan.

De fapt, toata latura exterioara a exercitiului s-a repetat cu o precizie uimitoare, care dovedeste ca aveti o memorie ascutita pentru punerea in scena, pentru grupari, pentru actiuni fizice, treceri si altele. Asa se petrec lucrurile cu latura exterioara. Dar e oare chiar atat de important cum ati stat, cum v-ati grupat ? Pentru mine, ca spectator, e mult mai interesant sa aflu cum ati actionat launtric, ce ati simtit. Caci trairile noastre personale, luate din realitate si transpuse in rol, creeaza viata lui pe scena. Dar voi nu v-ati aratat sentimentele. Actiunile exterioare, punerea in scena, gruparile nejustificate launtric sunt formale, seci si n-avem nevoie de ele pe scena. In astaj consta diferenta dintre interpretarea voastra de astazi a exercitiului si cea din trecut.

Prima oara cand am facut presupunerea ca vizitatorul nepoftit e nebun, toti, ca unul, s-au concentrat si au cautat cu gandul solutia problemei importante a salvarii. Toti au apreciat situatiile create si, numai dupa ce le-au cantarit, au inceput sa actioneze. Asta a fost un procedeu logic, just, o autentica traire si intruchipare.

Astazi, dimpotriva, v-ati bucurat de jocul care va place si dintr-o data, fara sa va mai ganditi, neeintarind situatiile propuse, v-ati apucat sa copiati actiunile exterioare cunoscute de data trecuta. Asta nu e just. Prima data s-a creat o tacere mormantala, astazi veselie, agitatie. Toti s-au repezit sa gaseasca lucruri : Veliaminova - perne, Viuntov - un abajur, Nazvanov - un album in locul scrumierei.

133Recuziterul a uitat s-o puna, m-am justificat eu.

134Dar oare, prima data, ti-ai procurat-o din timp ? Stiai ca Viuntov are sa scoata un tipat si are sa va sperie ? ma lua peste picior Arkadie Nikolaevici. Ciudat ! Cum ai putut sa prevezi astazi ca vei avea nevoie de album ? ! S-ar parea ca el trebuia sa-ti cada intamplator in mina. Ce pacat ca

asta sau alte lucruri intamplatoare nu s-au repetat astazi! Si, uite, inca un amanunt : prima oara voi ati privit tot timpul, fara sa fiti distrasi de nimic, usa du'pa care se afla nebunul imaginar. Iar astazi n-ati fost preocupati de el, ci de noi, adica de spectatorii vostri : de Ivan Platonovici si de mine. Erati curiosi sa stiti ce impresie ne face jocul vostru. In loc sa va ascundeti de nebun, voi v-ati aratat noua. Daca, prima data, ati actionat sub imboldul soaptelor launtrice ale sentimentului vostru, ale intuitiei, ale experientei de viata, astazi, in schimb, ati mers orbeste, aproape masinal, pe drumul batatorit. Ati copiat prima repetitie izbutita, dar n-ati creat viata noua, autentica, a zilei de azi. Ati scos material nu din amintiri din viata, ci din amintirile voastre teatrale, actoricesti : ceea ce s-a nascut prima oara inauntrul vostru de la sine si s-a reflectat firesc in actiune, astazi s-a umflat in chip artificial, s-a exagerat, ca sa produca o impresie mai mare asupra privitorilor. Intr-un cuvant, cu voi s-a petrecut ceea ce s-a intamplat o data cu un tanar, care a venit la Vasili Vasilievici Samoilov sa-i ceara sfatul daca e bine sau nu sa se faca actor.

„Iesi, te rog, din odaie, apoi intra din nou si spune-mi ceea ce mi-ai spus acum', i-a propus renumitul actor.

Tanarul si-a repetat de forma prima intrare, dar n-a putut sa redea sentimentul cu care intrase prima data. El n-a justificat si na dat o viata interioara actiunilor sale exterioare.

Totusi, nu trebuie sa va intimideze nici comparatia mea cu acel tanar, nici neizbanda voastra de astazi. Toate astea sunt in firea lucrurilor si am sa va explic de ce : cel mai bun stimulent al creatiei e foarte des neasteptatul, noutatea temei de creatie. In prima interpretare a exercitiului, acest neprevazut a fost prezent. Presupunerea mea ca un nebun se afla dupa usa v-a emotionat in cel mai autentic chip. Astazi, neprevazutul a disparut, deoarece totul va era bine cunoscut, pe inteles, clar, pana si forma exterioara in care se va realiza actiunea voastra. In asemenea conditii, merita oare sa mai chibzuiesti, sa te mai sfatuiesti cu experienta ta de viata, cu sentimentele traite intr-o realitate autentica ? La ce-ti mai trebuie munca asta, daca totul a fost creat o data si aprobat de mine si de Ivan Platonovici ? O forma exterioara gata compusa e o mare tentatie pentru actor ! Nu e de mirare deci ca voi, care pasiti aproape pentru prima oara pe scena, ati fost tentati de lucrul o data facut si ati descoperit in acelasi timp ca aveti o memorie buna pentru actiunile exterioare. In ceea ce priveste memoria sentimentului, ea nu s-a manifestat astazi.

135Memoria sentimentului ? ma straduiam eu sa pricep

136Da. Sau, cum o vom numi noi, „memoria emotionata'. inainte, dupa Ribot', noi o numeam „memoria afectiva'. Acum acest termen a fost respins, dar n-a fost inlocuit cu unul nou. Noua insa ne trebuie un cuvant oarecare ca s-o definim si de aceea ne-am inteles ca deocamdata sa numim memoria sentimentului - memoria emotionala.

Elevii au rugat sa li se explice mai clar ce se subintelege prin aceste cuvinte.

- Veti pricepe din exemplul dat de Ribot.

Doi calatori au fost aruncati pe o stanca de fluxul marii. Ei s-au salvat si pe urma si-au povestit impresiile. Unul dintre ei isi tinea minte toate actiunile: cum, unde, de ce sa dus, unde a coborat, cum a pus piciorul, unde a sarit. Celalalt nu tinea minte aproape nimic in acest domeniu, ci

numai sentimentele pe care le avusese atunci; la inceput incin-
tarea, apoi prudenta, teama, sperantele, indoielile si, in sfarsit, starea de panica.

Uite, aceste sentimente se pastreaza in memoria emotionala. Daca astazi, numai la gandul exercitiului cu nebunul voi ati fi retrait, ca si al doilea calator, toate sentimentele traite prima data ; daca le-ati fi trait din nou si ati fi inceput sa actionati intr-un fel nou, autentic, rodnic si adecvat; daca toate acestea s-ar fi petrecut de la sine, in afara vointei voastre, as fi spus ca aveti o memorie emotionala exceptionala.

Dar, din pacate, acesta e un fenomen foarte rar. De aceea imi reduc exigentele si spun ; chiar'daca ati fi inceput exercitiul conducandu-va doar de punerea in scena exterioara, daca ea v-ar fi amintit sentimentele traite, v-ati fi lasat in voia acestor amintiri emotionale, ati fi repetat exercitiul sub impresia lor. In acest oaz, as fi spus ca aveti o memorie emotionala nu exceptionala, nu supranaturala, totusi una buna.

Sunt gata sa-mi reduc exigentele si mai mult. Sa admitem ca ati inceput sa jucati exercitiul exterior, formal, ca punerea in scena si actiunile fizice cunoscute n-au dat viata sentimentelor legate de ele, ca in voi n-a aparut necesitatea de a valorifica situatiile propuse care s-au creat si fata de care aveati de actionat, ca prima data. In asemenea cazuri, poti sa te ajuti cu psihotehnica, adica sa introduci un „daca' nou si situatii propuse, sa le apreciezi intr-un fel nou si sa stimulezi atentia care dormiteaza, imaginatia, simtul adevarului, credinta, gandurile si prin ele si sentimentul.

Daca ati fi izbutit sa indepliniti toate acestea, atunci as fi recunoscut

in voi prezenta memoriei emotionale.

Dar astazi n-ati manifestat nici una din posibilitatile indicate de mine. Astazi, ca si primul calator, voi ati repetat numai cu o precizie neobisnuita actiunile exterioare, fara sa le incalziti cu trairi interioare. Astazi ati avut grija numai de rezultate. Iata de ce spun eu ca nu ati manifestat memoria

emotionala.

137Atunci inseamna ca n-o avem ? am exclamat eu cu desperare.

138Nu. Dumneata tragi o concluzie pripita, dar o sa verificam aceasta

la lectia urmatoare, a raspuns calm Arkadie Nikolaevici.

…anul 19..

Astazi lectia a inceput cu controlarea memoriei mele emotionale.

- Tii minte - mi-a spus Arkadie Nikolaevici - cum mi-ai povestit in foaierul actorilor impresia puternica pe care ti-a produs-o Moskvin cand a venit in turneu ? Nu cumva tii minte si acum tot

atat de precis spectacolele lui, incat numai gandindu-te la ele te cuprinde aceeasi stare de entuziasm pe care ai simtit-o atunci, cu cinci-sase ani in urma ?

139Se poate ca acea stare sufleteasca sa nu se mai repete acum cu aceeasi vigoare, dar aceasta amintire ma emotioneaza inca si azi.

140Atat de puternic, incat, cand te gandesti la impresiile de atunci, inima iti bate mai repede ?

141Cred cs da, daca ma voi lasa mai mult absorbit de ele.

142Si ce simti sufleteste sau fiziceste cand iti amintesti de moartea tragica a prietenului dumitale, despre care mi-ai povestit tot atunci in foaier ?

143Ocolesc amintirile astea triste, pentru ca si azi au o actiune deprimanta asupra mea.

144Uite, aceasta memorie care iti ajuta sa incerci din nou toate sentimentele cunoscute, traite demult de dumneata cu prilejul turneului lui Moskvin si al mortii prietenului dumitale, este memoria emotionala.

Tot astfel, dupa cum in membria dumitale vizuala invie in fata dumitale, printr-o privire interioara, un lucru uitat de mult, un peisaj sau chipul unui om, si in memoria emotionala prind viata sentimentele traite demult. S-ar parea ca sunt uitate de tot, dar ajunge o aluzie oarecare, un gand, un chip cunoscut si din nou te cuprind trairile, uneori tot atat de puternice ca si prima data, alteori putin mai slabe, alteori mai vii, aceleasi sau oarecum modificate.

O data ce esti in stare sa te ingalbenesti sau sa te inrosesti numdi la amintirea celor simtite, o data ce ti-e frica sa te gandesti la o nenorocire traita demult, inseamna ca ai memoria sentimentelor sau memoria emotionala. Numai ca ea nu e destul de dezvoltata ca sa lupte singura cu greutatile conditiilor unei creatii in fata publicului.

145Acum, spune-mi dumneata - i s-a adresat Tortov lui Sustov - iti place mirosul lacrimioarelor ?

146imi place, a raspuns Pasa.

147Dar gustul mustarului ?

148Singur, nu, dar cu carne, da.

149Dar sa mingii blana pufoasa a unei pisici sau un plus bun ?

150Da.

151Si tii bine minte toate aceste senzatii ?

152Le tin minte.

153Si muzica iti place ?

154imi place.

155Ai unele melodii preferate ?

156Sigur ca da.

157Care, de pilda ?

158Multe romante de Ceaikovski, Grieg, Musorgski.

159Si le tii minte ?

160Da. Am ureche destul de buna.

161Ureche si memorie auditiva, a adaugat Tortov. Mi se pare ca-ti place si pictura.

162Foarte mult.

163Ai tablouri preferate ?

164Am.

165Si le tii minte si pe ele ?

166Foarte bine.

167Iubesti natura ?

168Cine oare n-o iubeste ?

169Tii bine minte privelisti, aranjamentul camerelor, forma obiectelor?

170Le tin minte.

171Si chipurile ?

172Da, acelea care ma impresioneaza.

173Al cui chip, de pilda, il tii minte limpede ?

174Al lui Kacialov, de pilda. L-am vazut de aproape. Si mi-a produs

o impresie puternica.

- Deci, ai si memorie vizuala.

Toate acestea sunt senzatii recapitulative, dair ele sunt scoase la iveala in memorie de cele cinci simturi. Ele nu apartin trairii sugerate de memoria emotionala, ci sunt independente de ea.

Totusi eu voi vorbi uneori despre cele cinci simturi paralel cu memoria emotionala. E mai bine asa.

Artistii, pe scena, au nevoie oare, si in ce masura anume, de amintirile senzatiilor receptate prin cele cinci simturi ?

Sa analizam fiecare dintre aceste senzatii, ca sa putem raspunde la intrebare.

Din toate cele cinci simturi, vazul e cel mai sensibil la perceperea impresiilor.

Auzul e si el foarte sensibil.

Iata de ce e usor sa influentezi sentimentele prin ochi si urechi.

Se stie ca la unii pictori viziunea interioara e atat de precisa, incat ei pot picta portretele celor care nu sunt de fata.

Unii muzicieni au auzul interior atat de perfect, incat pot sa asculte in gand o simfonie caire a fost cantata cu putin timp inainte, tinand minte toate detaliile de interpretare si cele mai mici devieri de la partitura. Actorii, ca si pictorii si muzicienii, poseda memoria vederii si a auzului interior. Cu ajutorul ei, pot sa inregistreze si sa-si trezeasca amintirea unor imagini vizuale si auditive, a unui chip omenesc, a mimicii lui, a liniilor corpului, a mersului, a manierelor, a miscarilor, a glasului, a intonatiilor oamenilor pe care ii intalnesc in viata ; a costumului lor, a amanuntelor de toate zilele si altele ; imagini din natura, peisaje etc. Afara de asta, omul, si cu atat mai mult artistul, e capabil sa tina minte si sa reproduca nu numai ceea ce vede si aude in viata reala, dar si ceea ce se creeaza, nevazut si neauzit, in imaginatia lui. Actorilor de tip vizual le place sa le infatisezi plastic ceela ce vrei sa obtii de la ei ; atunci ei simt usor sentimentul de care e vorba. Actorii de tip auditiv, dimpotriva, vor sa auda cat mai repede timbrul vocii, dictiunea sau intonatia personajului pe care-1 interpreteaza. Memoria auditiva le da lor primul imbold pentru stimularea sentimentului.

- Si celelalte senzatii ale celor cinci simturi ? Nu se intampla oare ca si ele sa fie necesare pe scena ? m-am interesat eu.

175Fireste !

176Daca sunt necesare, atunci pentru ce si cum sa ne folosim de ele in creatia scenica ?

177Inchipuiti-va - ne-a explicat Arkadie Nikolaevici - ca jucati prima scena din actul trei al piesei Ivanov de Cehov. Sau inchipuiti-va ca unul dintre voi va juca rolul Cavalerului di Ripafratta din piesa Hangita de Goldoni si ca trebuie sa cada in extaz in fata iahniei de carton presat pe care i-a pregatit-o cu o neobisnuita maiestrie Mirandolina. Trebuie sa jucati aceasta scena astfel ca sa ne lase gura apa nu numai noua, si ci spectatorilor. E necesar deci ca in momentul interpretarii sa aveti macair o senzatie aproximativa a gustului unei iahnii adevarate sau, cel putin, a unei alte mancari bune. Altfel, va trebui sa jucati superficial si nu sa traiti satisfactia gustului unei mancari.

178Si simtul tactil ? In ce piesa poti sa ai nevoie de el ?

- ChiaY si in Oedip, in scena cu copiii, cand Oedip, orb, ii pipaie.

In cazul acesta v-ar fi de mare folos un simt tactil bine dezvoltat.

- Dar, nu va suparati, un actoir bun va exprima toate acestea fara

sa deranjeze simturile, numai cu ajutorul tehnicii, a declarat Govorkov.

- Nu face asemenea afirmatii preziiimtioase. Cea mai dlesavirsita

tehnica actoriceasca nu poate sa egaleze arta subtila, de nepatruns, inac

cesibila, a naturii insasi. Am vazut in viata mea multi actori renumiti,

tehnicieni si virtuosi de toate scolile si nationalitatile, si afirm ca -nici unul

dintre ei Ii-a putut sa atinga acele culmi pana la care se ridica, fara sa-si

dea seama, subconstientul artistic autentic, care actioneaza sub influenta

suflerului invizibil al naturii insasi. Nu trebuie sa uitam ca multe din cele

mai importante laturi ale naturii noastre complexe nu se supun unei dirijari

constiente. Numai natura stie sa stapaneasca aceste laturi inaccesibile noua.

Fara ajutorul ei, noi nu putem stapani decat partial, nu complet, aparatul nostru complicat creator de traire si intruchipare.

Cu toate ca memoria senzatiilor gustative, tactile, olfactive are o aplicare redusa in arta noastra, ele capata totusi uneori o importanta mare, dar si in aceste cazuri rolul lor e doar secundar, ajutator.

179In ce consta el ? incercam sa aflu.

180Am sa va explic cu un exemplu, a spus Tortov. Am sa va povestesc o intimplaire pe care am avut prilejul s-o observ de curand : doi tineri, dupa o noapte de chef, cautau sa-si aduca aminte melodia unei polci banale, pe care o auzisera undeva, nici ei singuri nu stiau unde.

„- Asta s-a intamplat Dar unde ? Noi sedeam langa un stalp sau o coloana se chinuia sa-si aminteasca unul dintre ei.

181De unde pana unde, coloana ? se infierbanta celalalt.

182Tu sedeai la stanga sau la dreapta. Cine oare sedea la dreapta ? isi chinuia memoria primul chefliu.

183N-a stat nimeni si n-a fost nici o coloana. Dar ca am mancat o stiuca pregatita evreieste, asta e adevarat si

- Mirosea! a niste parfumiuri oribile, a colonie cu miros de florii, a continuat celalalt.

- Da, da, a confirmat al doilea. Mirosul parfumurilor si al stiucii ne dadea o senzatie de scarba de neuitat.'

Aceste impresii i-au ajutat sa-si aduca aminte de o femeie care statuse cu ei si mancase raioi.

Pe urma au vazut o masa, serviciul de pe masa, coloana langa care, cum s-a dovedit, statusera intr-adevar. Apoi, unul dintre cheflii a inceput pe neasteptate sa cante motivul flautului si a aratat cum interpretase muzicantul acel motiv. Si-au adus aminte si de capelmaistru.

Si asa, treptat, le inviau in memorie amintirile senzatiilor de gust, de miros, de pipait si prin ele si impresiile auditive si vizuale percepute in acea seara.

In sfarsit, unul dintre cheflii si-a amintit cateva masuri din polca aceea banala. Celalalt, la randul lui, a adaugat inca cateva masuri si apoi amandoi au inceput sa cante impreuna motivul care inviase in memoria lor, dirijin-du-1 in felul capelmaistrului.

Dar nu s-a ispravit numai cu atat: chefliii si-au adus aminte de o jignire adusa de unul altuia, cand arau tot in stare de ebrietate, au inceput sa discute aprins, iar, ca rezultat, s-au suparat din nou.

Din acest exemplu se vede legatura stransa si actiunea reciproca a celor cinci simturi ale noastre si influenta lor asupira trezirii memoriei emotionale. Dupa cum vedeti, artistului ii este necesara nu numai memoria emotionala, dar si memoria tuturor celor cinci simturi.

…anul 19..

Pe cand Toirtov, plecat din Moscova, se afla in turneu, lectiile au incetat pentru o vreme. Trebuie sa ne multumim deocamdata cu cele de „antrenament si disciplina', cu dansuri, gimnastica,

scrima, cultivarea glasului (canto), indreptarea dictiunii si materiile stiintifice. O data cu incetarea lectiilor, rni-am intrerupt si insemnarile in jurnal.

Dar in ultimul timp s-au petrecut unele evenimente in viata mea personala, care m-au facut sa pricep lucruri foarte importante pentru arta noastra si, mai ales, pentru memoria emotionala. Iata ce s-a intamplat:

De curand ma intorceam acasa cu Sustov. Pe strada Arbat nu se mai putea trece din pricina unei multimi adunate in drum. Mie imi plac scenele de strada s*i de aceea m-am strecurat in primele randuri. In fata mea statea culcat intr-o balta de sange un cersetor batran, cu maxilarele zdrobite, cu amandoua bratele taiate si cu talpa piciorului retezata pe jumatate. Fata mortului era ingrozitoare, falca rupta, dintii galbeni si stricati si iesiti din gura printre mustatile insangerate. Bratele lui se aflau pe jos, despartite de trup, parca s-ar fi lungit, s-ar fi intins inainte, cerand pomana. Un deget ramasese ridicat in sus, amenintand parca pe cineva. Varful cizmei, cu oase si cu carne, era azvarlit deoparte. Vagonul de tramvai, care statea langa victima lui, parea urias si inspaimantator. Ranjea spre mort ca o fiara, suiera. Conductorul repara ceva la tramvai, probabil ca sa demonstreze ca e stricat si sa se dezvinovateasca in chipul acesta. Un om aplecat peste cadavru privea cu gravitate fata insangerata si-i baga in nas o batista murdara. Alaturi, niste baietasi se jucau cu apa si cu sangele de pe trotuar. Le placea cum se contopeau paraiasele formate din zapada topita cu cele de sange rosu si cum alcatuiau impreuna un suvoi nou, trandafiriu. O femeie plangea, ceilalti priveau cu curiozitate, cu groaza sau cu dezgust. Erau asteptate autoritatile, doctorii, salvarea etc.

Tot acest tablou real-naturalist pricinuia o impresie infioratoare, zguduitoare si contrasta viu cu ziua insorita, cu cerul albastru, senin, vesel, fara nori.

M-am departat abatut de locul nenorocirii si n-am putut mult timp sa-mi revin dupa impresia infioratoare pe care mi-o facuse. Amintirea privelistii descrise, care imi starnise o stare apasatoare in suflet, nu m-a parasit toata ziua.

Noaptea m-am trezit, mi-am adus aminte de tabloul care mi se intiparise in minte, m-am cutremurat si mai tare si mi s-a facut groaza de viata. in amintire, nenorocirea mi s-a parut si mai ingrozitoare decat in realitate, poate pentru ca era noaptea, iar in intuneric totul pare mai groaznic. Eu insa am atribuit starea mea memoriei emotionale, care intensifica impresia. M-am bucurat chiar de spaima mea, ca de o dovada a unei bune memoirii a sentimentelor.

Dupa o zi sau doua de la intamplarea pe care am povestit-o, am trecut iar pe strada Arbat, pe langa locul accidentului si m-am oprit fara sa vreau, gandindu-ma la ceea ce se intamplase de curand acolo. Tot ce fusese ingrozitor trecuse, ara numai o viata de om mai putin, Maturatoarea matura linistit strada, parca ar fi maturat ultimele urme ale nenorocirii, vagoanele tramvaielor treceau vesele peste locul fatal stropit cu sange omenesc. Astazi vagoanele nu mai irinjeau si nu mai suierau ca atunci, ci, dimpotriva, zanganeau vioaie din clopotel ca sa le fie fuga mai vesela.

Gandindu-ma la nimicnicia vietii, mi s-a trezit iar amintirea nenorocirii intamplate de curand. Ceea ce era brutal-naturalist, maxilarul faramat, bratele taiate, o bucata de picior, degetul ridicat, jocul copiilor in baltoacele! insangerate, cu toate ca ma zguduia tot atat de mult, ma tulbura insa

cu totul altfel. Sentimentul de scarba disparuse si in locul lui se ivise indignarea. As stabili astfel evolutia care s-a petrecut in sufletul si in memoria mea : in ziua nenorocirii as fi putut sa scriu, sub impresia celor vazute, un articol senzational in ziar, ca al unui reporter de fapte diverse, iar mai tarziu as fi fost in stare sa compun un foileton usturator impotriva cruzimii. Tabloul de neuitat al nenorocirii nu ma mai tulbura prin amanuntele lui naturaliste, ci prin mila si duiosie fata de cel omorat. Astazi imi vine in minte, cu o deosebita caldura, chipul femeii care plangea amair.

E uimitor ce influenta mare are timpul asupra evolutiei amintirilor emotionale.

Azi dimineata, adica peste o saptamana de la nenorocire, in drum spre scoala, am, trecut iair pe langa locul fatal si mi-am adus aminte de ceea ce s-a intamplat acolo. Mi-am amintit zapada alba, aceeasi ca astazi. Asa e viata. Umbra neagra, intinsa, tinzand spre ceva nedefinit- asta e moartea. Sangele care tasneste, asta e pasiunea care izvoraste din om. imprejur, ca un contrast viu, se aflau iar cerul, soairele, lumina, natura. Asta e vesnicia. Vagoanele incarcate ale tramvaielor care treceau prin fata mea imi pareau generatii de oameni ce se indreptau spre vesnicie. Si tot acest tablou, caire nu demult imi parea respingator, apoi ,plin de cruzime, a devenit acum maret. Daca in prima zi doream sa scriu un reportaj de ziair sau, mai tarziu, imi venea sa scriu un foileton cu caracter filozofic, astazi sunt inclinat spre poezie, spre o lirica solemna.

Sub influenta evolutiei sentimentelor si a amintirilor emotionale, am inceput sa ma gandesc la intamplarea pe care mi-a povestit-o de curand Puscin. Dragutul de el a avut candva o legatura cu o fata de la tara. Se intelegeau bine, dar ea avea trei cusururi : in primul rand, vorbea ingrozitor de mult si, fiind foarte putin evoluata intelectual, flecareala ei era prosteasca, in al doilea rand, ii mirosea gura si, in al treilea rand, sforaia grozav in timpul noptii. Puscin s-a despartit de ea si, fireste, defectele ei au jucat un rol in ruptura lor.

Peste o buna bucata de vreme, el a inceput sa viseze din nou la Dulcineea lui. Cusururile ei i se pareau neesentiale, se topisera cu timpul, iar calitatile ei ii apareau vii. S-au intalnit din intamplare. Dulcineea era fata in casa in apartamentul in care, nu fara intentie, s-a mutat si Puscin. Peste putin timp, totul a mers ca inainte.

Acum, cand amintirile emotionale s-au prefacut in realitate, Puscin viseaza din nou sa se desparta de ea.

…anul 19..

Ce ciudat! Acum, dupa ce a trecut vremea, cand imi aduc aminte de nenorocirea din strada Arbat, inainte de orice altceva, in memoria mea vizuala apare un vagon de tramvai. Dar nu acela pe care l-am vazut atunci, ci un altul, care s-a pastrat in amintirea mea de multa vreme cu prilejul unei intamplari tot cu un tramvai.

Intr-o toamna ma intorceam seara, tarziu, de la Stresncv, acasa,, la Moscova, cu ultimul tramvai. Vagonul, inainte de a ajunge la poiana aceea pustie, a sarit de pe sine. A trebuit sa-1 punem la loc cu propriile forte a celor cativa calatori. Cat de urias si de puternic mi s-a parut atunci vagonul si cat de neputinciosi si jalnici erau oamenii in comparatie cu el.

Vreau sa gasesc raspuns la o intrebare : de ce aceste sentimente de demult s-au intiparit mai tare si mai adanc in memoria mea emotionala decat cele traite mai de aurind ipe strada Arbiat?

Si iata o alta curiozitate in aceeasi ordine de idei : adueindu-mj aminte de cersetorul intins pe pamant si de omul necunoscut aplecat asupra lui, nu ma gandesc la nenorocirea de ipe strada Arbat, ci la o alta intamplare : candva, demult, am vazut pe un trotuar un sinb aplecat asupra unei maimute care-si dadea sufletul. Bietul om, cu ochii plini de lacrimi, baga in gura .animalului o bucata de marmelada murdara. Se vede ca aceasta scena m-a miscat mai mult decat moartea cersetorului. Ea a patruns mai adanc in memoria mea. Iata de ce imi vine acum in minte maimuta moarta si nu cersetorul, sarbul, si nu batranul necunoscut, cand ma gandesc la nenorocirea de pe strada. Daca ar trebui sa transpun aceasta scena in teatru, atunci n-as scoate din memoria mea materialul emotional corespunzator ei, ci un altul, adunat mult mai inainte, in alte imprejurari, cu personaje cu totul diferite, adica acela cu sarbul si maimuta. De ce e asa ?

…anul 19..

Tortov s-a intors din turneu si si-a tinut azi lectia. I-am descris evolutia care s-a petrecut in mine dupa nenorocirea aceea. Arkadie Nikolaevici m-a laudat pentru spiritul meu de observatie.

- Intamplarea care s-a petrecut cu dumneata - a spus el - ilus

treaza minunat procesul cristalizarii amintirilor si sentimentelor care se

savarseste in memoria emotionala. Fiecare om in viata lui a vazut nu numai

o nenorocire, ci mai multe. Amintirea lor se pastreaza in memorie, dar nu

in tpate amanuntele, ci numai in trasaturi izolate, cele care l-au im

presionat mai multi pe privitor. Din aceste multe urme ale lucrurilor

traite, se formeaza o singura amintire mare a sentimentelor omogene, con

densata si adancita. In aceasta amintire mu exista nimic de prisos, ci numai

esentialul. Aceasta e sinteza sentimentelor omogene. Ea nu se raporteaza

ia o intamplare marunta, aparte, particulara, ei la toate cele asemanatoare

cu ea. Aceasta e amintirea luata in mare. Ea e mai pura, mai densa, mai

compacta, mai cuprinzatoare si mai pregnanta decat realitatea insasi.

De pilda ; comparand impresia pe care mi-a lasat-o ultimul meu turneu cu impresia celui anterior, constat ca, desi ultimul turneu mi-a facut o impresie minunata, mi-a inveninat totusi

unele momente cu neplaceri marunte, suparatoare, care au intunecat bucuria generala si au farimitat-o.

Turneele mai vechi nu mi-au lasat asemenea amintiri. Memoria mea emotionala a curatat amintirile prin filtrul timpului. Asta e bine. De nu s-ar intampla asa, amanuntele intamplatoare ar coplesi in memorie esentialul si acest esential s-ar pierde in maruntisuri. Timpul e un filtru minunat, un curatitor admirabil al amintirii sentimentelor traite. Mai mult decat atat, timpul e un pictor minunat. El nu purifica numai, dar stie sa si poetizeze amintirile.

Datorita acestei insusiri a memoriei, chiar si trairile intunecate, real si grosolan naturaliste, devin cu timpul mai frumoase, mai artistice. Asta le da atractie si putere.

Dar se va spune ca poetii si pictorii mari creeaza dupa natura 1

Fie si asa, dar ei n-o fotografiaza, ci se inspira de la ea si trec modelul prin sufletul lor, completindu-1 cu materialul viu ai propriei lor memorii emotionale.

Daca ar fi altfel, si poetii i-ar descrie pe ticalosi fotografic, dupa natura, cu toate amanuntele reale pe care le-au vazut si le-au simtit in modelele vii, atunci asemenea creaturi s-ar dovedi respingatoare.

I-am povestit apoi lui Tortov cum s-a petrecut in memoria mea inlocuirea amintirii cersetorului cu amintirea maimutei si a unui vagon de tramvai cu altul.

184Nu e nimic uimitor in asta, a spus Arkadie Nikolaevici. Voi spune, folosindu-rrtU de o comparatie destul de raspandita, ca noi nu putem sa dispunem de amintirile sentimentelor noastre ca de cartile din biblioteca noastra.

185SJiti oare ce inseamna memoria emotionala ? Tnchipuiti-va mai multe case, in fiecare casa un numar mare de camere, in ele nenumarate dulapuri si sertare cu o multime de cutii, cutiute si intr-una din ele, cea

186mai mica, o paieta. Poti sa gasesti usor casa, camera, dulapul, raftul, e

187mai greu sa gasesti cutia, cutiuta; dar unde e acel ochi ager care va gasi

188paieta cazuta astazi, care a stralucit o clipa si a pierit pe totdeauna ?

189Numai intamplarea va va ajuta sa dati din nou de ea. *

Acelasi lucru se petrece si in arhiva memoriei noastre. Si in ea exista dulapuri, sertare, cutii si cutiute. Unele din ele sunt mai accesibile, altele mai putin accesibile. Cum sa gasesti in ele acele „paiete' ale amintirilor emotionale, care au licarit o data si au disparut pentru totdeauna, ca niste meteori care lumineaza o clipita si se ascund pe vecie ? Cand ele se ivesc, cand izbucnesc in noi (ca imaginea sarbului cu maimuta), fiti recunoscatori lui Apollon, care v-a trimis aceste viziuni, dar nu visati- sa aduceti inapoi un sentiment disparut pentru totdeauna. Maine, in locui sarbului,

iti vei aduce aminte de altceva. Nu asteptati amintirea de maine si fiti multumiti cu cea de azi. Sa stiti numai sa primiti bine amintirile care invie. Atunci sufletul vostru va raspunde cu o energic noua la ceea ce a incetat sa-1 mai emotioneze in piesa, din pricina prea deselor repetari. Va veti inflacara si atunci, poate, se va ivi inspiratia.

Dar sa nu va treaca prin gand sa fugiti dupa paieta veche. Ea nu se mai intoarce, cum nu se intoarce ziua de ieri, ca bucuriile din copilarie, ca prima iubire. Straduiti-va sa se nasca in voi de fiecare data o inspiratie noua, mai proaspata, sortita zilei de azi. Nu e nimic ca e mai slaba decat cea de ieri. E bine ca e cea de astazi, ca e fireasca, ca a aparut singura pentru o clipita din ascunzisuri, ca sa va aprinda creatia. Afara de asta, cine va stabili care dintre izbucnirile creatoare ale inspiratiei autentice e mai buna sau mai rea ? Ele sunt toate minunate in felul lor, fie si numai pentru faptul ca sunt inspiratie.

…anul 19.-

La inceputul lectiei, l-am rugat pe Arkadie Nikolaevici sa-mi lamureasca nedumerirea.

190Va sa zica - am spus eu - paietele inspiratiei se pastreaza in noi, nu vin in sufletul nostru dinafara, nu coboara de sus, de la Apollon ? Asta inseamna ca ele sunt recapitulative, nu initiale ?

191Nu stiu ! a ocolit raspunsul Arkadie Nikolaevici. Eu nu ma pricep in problemele subconstientului. Sa nu ne apucam sa ucidem misterul cu care ne-am obisnuit sa inconjuram clipele de inspiratie. Misterul e frumos si insufleteste creatia.

192Dar oare tot ce traim noi pe scena e de origine recapitulativa ? Cum, nu traim nimic pentru intaia oara ? Asta as fi vrut sa stiu : cand suntem cuprinsi pe scena, pentru prima oara, de unele sentimente pe care nu le-am mai incercat niciodata in viata adevarata, e bine sau e rau ? staruiam eu.

- Depinde care, a spus Tortov. Uite, de pilda, sa zicem ca-1 joci pe Hamlet. in ultimul act te arunci cu spada asupra tovarasului dumitale Sustov, care-1 joaca pe rege, si afimti, pentru prima oara, o neinirinta sete de sange, necunoscuta de dumneata pana atunci. Sa admitem mai departe ca spada se va dovedi tocita, o spada de teatru, si ca ciocnirea se va petrece fara sange, dar poate sa aiba totusi loc o bataie respingatoare, datorita careia va trebui sa se traga cortina inainte de vreme si sa se incheie un proces-verbal. E folositor oare pentru spectacol ca artisjtul sa se lase prada unui astfel de sentiment initial si sa ajunga pana la o asemenea „inspiratie' ?

- inseamna ca sentimentele initiale nu sunt de dorit ? am vrut eu sa

inteleg.

- Dimpotriva, foarte de dorit, m-a linistit Arkadie Nikolaevici. Ele sunt nemijlocite, puternice, frumoase, numai ca ele nu se manifesta pe

scena cum ti le inchipui dumneata, adica nu in perioade lungi, in cursul

unui act intreg. Sentimentele initiale izbucnesc pe moment si se furiseaza in rol in episoade izolate. Numai in felul acesta sunt de dorit pe scena in tr-o mare masura si eu le salut din toata inima. Sa apara cat mai des in voi si sa ascuta adevarul pasiunilor, pe care noi il apreciem in cel mai mare grlad in arta noastra. Neprevazutul care e ascuns in sentimentele initiale pastreaza pentru artisti o putere de insufletire neobisnuita.

De un singur lucru e pacat : nu noi stapanim momentele trairii initiale, ci ele ne stapanesc pe noi, de aceea nu ne ramane altceva de facut decat de a lasa problema la voia naturii insasi si de a ne spune ; daca sentimentele initiale pot sa se nasca, atunci sa apara singure cand au nevoie s-o faca, numai sa nu fie in contradictie cu piesa si cu rolul.

193Va sa zica, suntem neputinciosi in problemele subconstientului si ale inspiratiei ! am exclamat eu incet.

194Dar oare arta noastra si tehnica ei sunt reduse numai la sentimentele initiale ? Ele nu sunt rare numai pe scena, dar si in viata, m-a consolat Tortov. Exista cele recapitulative, care ne sunt sugerate de memoria; emotionala. invatati inainte de toate sa va folositi de ele. Ele ne sunt mai accesibile.

Fireste, neasteptatul, subconstientul „a gasi' sunt ispititoare! Ele sunt visul nostru si felul in care ne place sa cream. Dar de aici nu urmeaza ca trebuie s,a micsoram importanta amintirilor constiente, recapitulative, ale memoriei emotionale. Dimpotriva, trebuie sa le iubesti, deoarece numai prin ele se poate actiona intr-o masura oarecare asupra inspiratiei.

E de ajuns sa ne amintim principiul de baza al curentului nostru : „subconstientul prin constient.'

Trebuie sa mai iubim amintirile recapitulative si pentru ca artistul nu insufleteste rolul cu primele amintiri care ii vin in minte, ci neaparat cu cele alese, cele mai scumpe, mai apropiate si mai atragatoare ale unor sentimente traite de el insusi. Viata personajului reprezentat e tesuta din materialul ales' de memoria emotionala, care adesea e mai scumpa celui care creeaza decat cea obisnuita, decat viata omeneasca de toate zilele. Nu e oare asta un teren pentru inspiratie ? Ceea ce ai ales tu mai bun se transpune cu grija de catre artist pe scena. Forma, asezarea lui se schimba conform cu exigentele piesei, dar sentimentele omenesti ale artistului, ana-loage cu sentimentele rolului, trebuie sa ramana vii. Ele nu au voie sa fie nici prefacute, nici inlocuite cu altele, desfigurate de jocul artificial actoricesc.

195Cum, ? nu se dumerea Govorkov. in toate rolurile, in Hamlet, in Arkasa si in Nesciastlivtev, in Plinea si in Zaharul din Pasarea maiastra noi trebuie sa ne folosim de sentimentele noastre proprii, totdeauna aceleasi ?

196Dar cum oare altfel ? nu intelegea la randul sau Arkadie Nikolae-vici. Artistul poate sa traiasca numai propriile lui emotii. Sau dumneata vrei ca actorul sa ia de undeva sentimente straine, si chiar un suflet nou, pentru fiecare rol interpretat de el ? E oare asta cu putinta ? Cate suflete deci ar trebui sa bage in el ? Nu se poate sa smulgi din tine propriul tau suflet si sa iei in schimb cu chirie un altul mai porivit pentru rol. De unde sa-1 iei ? De la rolul mort el insusi, neinsufletit inca ? Dar el singur asteapta sa-i dai suflet. Poti sa iei cu imprumut o imbracaminte, un ceasornic, dar nu poti sa iei sentimentul de la un alt om sau de la rol. Sa mi se spuna cum se poate face asta ! Sentimentul meu imi apartine numai mie, iar al dumitale, dumitale. Se poate sa intelegi, sa simti rolul, sa te asezi in locul personajului si sa actionezi la fel cu personajul reprezentat. Aceasta actiune creatoare va provoca in artist trairi analoage cu rolul. Dar aceste sentimente nu apartin personajului zugravit, creat, ci artistului insusi.

Orice ai visa, orice ai trai in realitate sau in imaginatie, vei ramane intotdeauna tu insuti. Pe scena nu te pierzi niciodata pe tine insuti. Actionezi intotdeauna in numele tau, al omului-artist. De tine, nu scapi niciodata. Daca insa renunti la eul tau, atunci pierzi terenul de smb picioare si asta e cel mai ingrozitor lucru. Pierderea ta pe scena e momentul dupa care 'trairea se sfarseste dietr-o data si incepe jocul superficial. De aceea, oricat si orice ati reprezenta, trebuie ca intotdeauna, fara nici o exceptie, sa va folositi de sentimentul vostru personal. Calcarea acestei legi e egala cu omorarea de catre artist a personajului interpretat, lipsirea lui de un suflet care palpita, un suflet viu, omenesc, singurul care da viata rolului mort.

197Nu va suparati, cum vine asta, sa te joci toata viata pe tine insuti ! s-a mirat Govorkov.

198intocmai - i-a prins cuvantul Tortov - intotdeauna, vesnic, sa te joci pe scena numai pe tine insuti, dar in diferite combinatii ale temelor, situatiilor propuse, crescute in dumneata pentru rol, turnate in alambicul amintirilor emotionale proprii. Ele SUnt cel mai bun, singurul material potrivit pentru creatia interioara. Folositi-va deci de el si nu cautati sa imprumutati de la altii,

199Dar, scuzati-ma, va rog - il contrazice Govorkov - nu pot face sa incapa in mine toate sentimentele tuturor rolurilor din repertoriul universal.

200Nu vei putea niciodata sa joci bine rolurile care nu incap in dumneata. Ele nu fac parte din repertoriul dumitale. Actorii nu se deosebesc dupa roluri, ci dupa esenta lor interioara.

201Cum poate oare acelasi om sa fie si Arkasa si Hamlet ? nu ne dumeream noi.

202inainte de toate, actorul nu e nici unul, nici altul. El, in felul lui, este un om cu o personalitate vie sau palida, exprimata interior si exterior, in natura actorului poate sa nu existe smecheria lui Arkasa Sciast-livtev sau nobletea lui Hamlet, dar exista samanta aproape a tuturor aptitudinilor, a tuturor calitatilor si defectelor omenesti.

Arta si tehnica sufleteasca a actorului trebuie sa fie indreptate spre posibilitatea de a gasi in el, pe o cale fireasca, samanta calitatilor si defectelor tuturor naturilor omenesti, ca apoi sa le creasca si sa le dezvolte pentru unul sau altul din rolurile interpretate de el.

in felul acesta, sufletul personajului, infatisat pe scena, se combina si se cladeste de catre artist din elementele vii omenesti ale propriului lui suflet, din amintirile sale emotionale etc.

Ceea ce mi-a dezvaluit Arkadie Nikolacvici nu s-a sedimentat in capul meu si i-am spus-o deschis.

- Cate note sunt in muzica ? m-a intrebat el. Numai sapte. Si cu toate acestea, combinatiile obtinute cu aceste sapte note sunt departe de a fi epuizate. Si cate elemente sufletesti, stari, dispozitii, sentimente are omul ? Eu personal nu le-am numarat, dar nu ma indoiesc ca ele sunt mai multe decat notele muzicale. De aceea poti sa fii linistit, au sa-ti ajunga pentru toata viata dumitale artistica. Asa ca ai grija sa afli, in primul rand, mijloacele si procedeele de a extrage din sufletul dumitale material emotional si, in al doilea rand, mijloacele si procedeele de a scoate din el nesfarsitele combinatii sufletesti umane ale rolurilor, ale caracte relor, sentimentelor si pasiunilor.

- in ce constau aceste mijloace si procedee ? am staruit eu.

203inainte de toate, in a te invata sa insufletesti memoria emotionala, a explicat Tortov.

204Cum s-o insufletesti ? nu ma lasam eu.

205Dumneata stii ca asta se face cu ajutorul multor mijloace si stimulente interioare. Dar exista mijloace si stimulente exterioare. Despre ele vom vorbi data urmatoare, deoarece asta e o problema complicata.

…anul 19..

Astazi lectiile au avut loc cu cortina trasa, in asa-numitul „apartament al Maloletkovei'. Dar nu l-am mai recunoscut. Acolo unde inainte era salonul, acum se afla sufrageria, sufrageria de mai inainte se transformase in dormitor, din sala se facusera cateva camarute, despartite cu dulapuri. Peste tot, o mobila proasta, ieftina. Se parea ca in locuinta s-a mutat o baba chivernisita, care a transformat apartamentul frumos din trecut in camere mobilate, ieftine, dar rentabile.

- Intr-un ceas bun ! ne-a salutat Ivan Platonovici.

Cand elevii si-au venit in fire din surprinderea incercata, au inceput sa se roage intr-un glas sa li se dea inapoi confortabilul „apartament al Maloletkovei' dinainte, fiindca in locuinta asta noua se simt prost si nu vor putea sa lucreze bine.

- N-avem ce face - refuza Arkadie Nikolaevici - de lucrurile acelea are nevoie teatrul pentru repertoriul curent, iar noua ne-a dat in schimb

ceea ce au putut si au asezat lucrurile asa cum s-au priceput. Daca nu

va place, aranjati-va cu ceea ce avem acum, asa ca sa va fie mai la in-

demina.

S-a pornit o invalmaseala, munca a inceput sa clocoteasca. Peste putin timp s-a creat haos^ total.

206Stati! a strigat Arkadie Nikolaevici. Ce amintiri ale memoriei emotionale si ce sentimente recapitulative provoaca in voi haosul ce s-a creat ?

207La Armavir cand e cutremur se misca mobila la fel murmura desenatorul si masuratorul nostru hotarnic, Umnovih.

208Nu stiu cum sa spun. Cand se freaca dusumelele inaintea unei sarbatori isi amintea Veliaminova.

209Ce rau e cand e asa, dragii mei ! Parca ti se face sila ! se jelea Ma-loletkova.

Dupa ce am asezat din nou mobila, s-au iscat neintelegeri. Unii cautau o atmosfera, altii alta, in dependenta cu starea sufleteasca si amintirile emotionale care inviau in ei la vederea unei grupari a mobilei sau a alteia. In sfarsit, am asezat mobila destul de bine. Am acceptat asezarea asta, dar am rugat sa ni se dea mai multa lumina. A inceput o demonstratie de efecte de lumina si de sonorizare.

La inceput, s-a dat o lumina de zi insorita si sufletul ne-a devenit vesel. In acelasi timp, in culise a inceput o simfonie de sunete: claxoane de automobile, clopote de tramvaie, sirene de fabrica, suieraturi indepartate de locomotive, care dovedeau ca ziua de munca e in toi.

Pe urma, treptat, lumina a inceput sa scada. Se lasa amurgul. Era placut, liniste si putin trist. Te dispunea la visare, pleoapele se ingreunau. Apoi s-a pornit un vant puternic, aproape o furtuna. Geamurile zanganeau in cercevele, vantul vajaia si suiera. Era greu sa spui daca in ferestre batea ploaia sau zapada. O data cu lumina care scadea, totul se linisti Zgomotul de pe strada inceta. In odaia vecina batea un ceasornic. Cineva incepu sa cante la pian, la inceput tare, pe urma incet si trist. in cosuri urla vantul, iar sufletul se intrista. In odaie se lasa noaptea, se aprinsera lampile, sunetele pianului tacura. Apoi, in departare, dincolo de ferestre, ceasul din turn batu douasprezece. E miezul noptii. Se facuse liniste. Sub dusumea rodea un soarece. Claxoanele automobilelor si suieraturile scurte ale locomotivelor se inganau. in etfirsit, totul a amutit, s-a

lasat o tacere de mormant si s-a facut intuneric. Dupa o bucata de vreme, au mijit tonurile cenusii ale zorilor. Cand a patruns in odaie prima raza de soare, mi s-a parut ca m-am nascut din nou.

Viuntov era mai entuziasmat decat noi toti.

210Mai bine decat in viata ! ne asigura el.

211in viata, zile si nopti intregi, nu observi influenta luminii - isi lamurea Sustov impresiile - dar cand in decurs de cateva minute, ca acum, s-au perindat toate nuantele de lumina si intuneric ale zilei si noptii, simti puterea pe care o au asupra noastra.

212O data cu lumina se schimba si sunetul, si sentimentul : ba tristete, ba neliniste, ba insufletire mi-am marturisit eu impresiile. Ti se pare ca in casa se afla un bolnav si cere sa se vorbeasca mai incet sau ca toti vietuiesc pasnic si ca nu e chiar atat de rau sa traiesti pe lume. Atunci simti o inviorare si vrei sa vorbesti mai tare,

213Precum vedeti - s-a grabit sa spuna Arkadie Nikolaevici - cadrul care ne inconjoara influenteaza asupra sentimentelor noastre. Si asta nu se petrece numai in viata reala, dar si pe scena. Aici noi avem o viata a noastra, natura noastra, padurile, muntii, marea, orasetje, satele, palatele si subsolurile noastre. Ele traiesc reflectate pe panzele pictorilor. in mainile unui regizor talentat, mijloacele si efectele de punere in scena ale teatrului nu par o imitatie grosolana, ci devin o creatiune artistica. Cand ele sunt legate launtric cu viata sufleteasjca a personajelor din piesa, atunci cadrul exterior capata adesea o insemnatate si mai mare pe scena, decat in realitate chiar. Atmosfera creata de el, daca raspunde la exigentele piesei, indrumeaza minunat atentia asupra vietii interioare a rolului, influenteaza asupra psihicului si trairii interpretului. In felul acesta, cadrul si atmosfera creata de regizor sunt stimulentii sentimentului nostru. De aceea, daca o artista interpreteaza pe Margareta ispitita de Mefistofel in timpul rugaciunii, regizorul trebuie sa-i sugereze o atmosfera bisericeasca corespunzatoare, care o va ajuta pe interpreta sa simta rolul.

Actorului care joaca scena lui Egmont in inchisoare, regizorul trebuie sa-i creeze o atmosfera corespunzatoare acelei singuratati fortate.

Artistul ii va multumi pentru asta, deoarece atmosfera ii va calauzi sentimentul.

Si ceilalti creatori din culise ai spectacolului trebuie sa ne ajute cu mijloacele scenice care stau in puterea lor. In posibilitatile si in arta lor sunt ascunse stimulentele memoriei noastre emotionale si ale sentimentelor recapitulative.

214Si ce se va intampla daca regizorul va crea un decor minunat, dar nepotrivit cu chintesenta piesei ? a intrebat Sustov.

215Din pacate asta se intampla adesea si intotdeauna iese foarte prost, pentru ca greseala regizorului ii impinge pe interpreti pe un drum nejust si creeaza o discrepanta intre ei si rolurile lor.

216Dar daca punerea in scena exterioara e pur si simplu proasta, ce se intampla atunci ? a intrebat cineva.

217Atunci e si mai rau ! Munca regizorului si a creatorilor din culise ai spectacolului va duce la un rezultat diametral opus : in loc sa atraga atentia interpretului spre scena si spre rol, o montare neizbutita il indeparteaza de ceea ce se petrece pe scena si-1 lasa in puterea multimii, de cealalta parte a rampei.

218Si ce se va petrece daca regizorul va realiza punerea in scena exterioara cu banalitate, teatral, cu lipsa de gust, asa cum am vazut noi ieri, la teatrul X ? am intrebat eu.

219In cazul acesta banalitatea il va otravi pe actor cu veninul ei si el va merge pe urmele regizorului. Pentru unii totusi, banalitatea scenica ascunde „stimulente' extrem de puternice. Astfel, cum vedeti, punerea in scena exterioara a spectacolului e o spada cu doua taisuri in mainile regizorului. Ea poate sa aduca tot atat folos, cat si paguba.

La randul lor, artistii trebuie sa invete singuri sa se uite, sa vada, sa perceapa ceea ce il inconjura pe scena si sa se incredinteze nemijlocit atmosferei create de iluzia scenica. Stapanind o asemenea aptitudine st pricepere, artistul va putea sa se foloseasca de toate stimulentele care sunt ascunse in punerea in scena exterioara.

Acum am sa va pun si eu o intrebare, a continuat Tortov. Oare orice-decor bun il ajuta pe artist si-i stimuleaza memoria emotionala ? Inchi-

puiti-va niste panze splendide, pictate de un pictor remarcabil, care sta-pijieste minunat culorile, linia si perspectiva. Uitati-va la aceste panze din sala ; ele au sa va atraga spre scena. Iar cand va veti sui pe scena, veti ii deceptionati si veti vrea sa plecati. in ce consta deci secretul ? In faptul ca daca decorurile dint concepute pentru frumusetea picturii, fara sa se tina seama de exigentele actorilor, ele nu sunt valabile pentru scena, fn asemenea panze de teatru, ca si intr-un tablou, pictorul are de-a face numai cu doua, nu cu trei dimensiuni : cu latimea si inaltimea. In ce priveste adancimea, cu alte cuvinte distanta de la rampa la fundal, ramane goala si moarta.

Voi stiti din experienta ce inseamna pentru actor o podea de scena goala, neteda, pustie, cat e de greu sa te concentrezi pe ea, sa te regasesti chiar intr-un exercitiu mic sau intr-un studiu simplu.

Ia incercati pe un podium ca acela al unei estrade de concert sa iesiti in avanscena si sa transmiteti toata „viata spiritului omenesc' a rolurilor lui Hamlet, Othello, Macbeth. Cat e de greu s-o faci fara ajutorul regizorului, fara punere in scena, fara recuzita si mobila pe care sa te poti sprijini, aseza, peste care te poti apleca, in jurul carora s-ar putea grupa personajele ! Caci fiecare din aceste atitudini te ajuta sa traiesti pe scena si sa-ti manifesti dispozitia interioara in mod plastic. Ea e mai usor de obtinut cu o punere in scena bogata, decat atunci cand esti silit sa stai ca un bat in fata rampei. Avem nevoie de a treia dimensiune, adica impodobirea scenei pe care ne miscam, pe care traim si actionam. A treia dimensiune ne e mai necesara decat primele doua. Ce folos au artistii daca in spatele lor atarna un decor minunat pictat de o pensula geniala ? Noi nu-1 vedem de cele mai multe ori, deoarece stam cu spatele la el. El ne obliga numai sa

jucam bine, ca sa fim vrednici de acest fundal care nu ne ajuta, pentru ca pictorul nu se gandea decat la el cand il crea si tindea sa-1 arate numai pe el, uitandu-i pe artisti.

Unde se afla acele genii, unde e acea maiestrie care ar putea sa stea in fata custii suflerului si, fara nici un ajutor de afara, fara punere in scena, fara regizor si pictor scenograf, sa transmita chintesenta piesei si a rolului ?

Atata vreme cat arta noastra nu va ajunge pana la treptele cele mai inalte ale perfectiunii in domeniul psihotehnicii, care da posibilitatea actorului sa redea singur, fara nici un ajutor dinafara, toate temele lui creatoare, noi vom recurge la serviciile regizorului si ale altor creatori din culise ai spectacolului, in mainile carora se gasesc decorurile, plantatiile,

lumina, sonorizarea si alte elemente ale scenei.

…anul 19 ..

- De ce te-ai bagat intr-un colt ? a intrebat-o Arkadie Nikolaevici pe Maloletkova.

- Vreau sa -fiu cat mai departe. Nu pot, nu pot! s-a emotionat ea,

bagandu-se si mai adanc in colt si ascunzandu-se de Viuntov, care isi pigrduse capul.

- Si de ce v-ati asezat voi atat de comod, toti laolalta ? s-a adresat

Tortov unui grup de elevi, care se instalasera pe divan, langa masa, in

ungherul cel mai comod, in asteptarea venirii lui Arkadie Nikolaeyici.

- Ascultam anecdota ! a raspuns desenatorul Umnovih.

220Ce faci acolo, langa lampa, cu Govorkov ? s-a adresat Arkadie Nikolaevici, Veliaminovei.

221Eu eu nu stiu cum sa spun s-a fastacit ea. Citim o scrisoare..,, si de aceea ei, eu, zau, nu stiu de ce

222De ce te plimbi cu Sustov ? m-a intrebat Tortov pe mine.

223Punem la cale cate ceva, am raspuns.

224intr-un cuvant - a tras concluzia Arkadie Nikolaevici - fiecare dintre voi, tinand seama de dispozitie, traire si imprejurare, si-a ales locui cel mai comod, si-a creat o punere in scena potrivita si a foloslt-o pentru scopul lui : dar se poate si dimpotriva ; punerea in scena sa-i fi sugerat imprejurarea, tema.

Tortov s-a asezat langa camin, si noi in fata lui. Unii si-au tras scaunele, ca sa fie mai aproape si sa auda mai bine; eu m-am instalat la masa cu lampa, ca sa-mi fie mai comod sa notez. Govorkov si Veliaminova s-au asezat amandoi mai la o parte, ca sa poata sa-si sopteasfca intre ei.

- Si acum, de ce v-ati asezat voi acolo, iar dumneata la masa ? a

cerut iar explicatii Arkadie Nikolaevici.

Noi i-am dat din nou socoteala de actiunile noastre, din care Arkadie Nikolaevici, si de data aceasta, a tras concluzia ca noi, fiecare in felul lui, am folosit o punere in scena potrivita cu asezarea lucrurilor, cu imprejurarea, cu atmosfera si cu trairea.

Pe urma, Arkadie Nikolaevici ne-a dus in diferite colturi ale odaii - in fiecare colt mobila era asezata intr-un alt chip - si ne-a propus sa precizam ce atmosfera, amintiri emotionale, trairi recapitulative provoaca ele in sufletul nostru ? Noi a trebuit sa stabilim in ce imprejurari si cum am fi folosit punerea in scena data.

Dupa asta, Tortov singur, dupa conceptia lui, a facut pentru noi o serie de miscari, iar noi trebuia sa ne aducem aminte si sa stabilim in ce stari sufletesti, in ee conditii, pentru ce fel de atmosfera sau situatii propuse ni se parea potrivit sa stam asa cum ne indica el. Cu alte cuvinte : daca noi facusem inainte punerea in scena dupa starea noastra de spirit, dupa sentimentul pe care ni-1 sugera tema actiunii, acum Arkadie Nikolaevici indeplinea acest lucru pentru noi, iar noi trebuia numai sa justificam o punere in scena straina, adica sa cautam trairi corespunzatoare, sa cautam in ele atmosfera corespunzatoare.

Dupa spusele lui Tortov, atat primele doua cazuri, crearea punerii in scena proprii, cat si al treilea caz, justificarea uneia straine, se intalnesc permanent in practica actorului. De aceea e necesar sa stim sa le stapi-nirn bine.

Apoi s-a facut o experienta pentru „demonstrarea contrariului', Ar-kadie Nikolaevici si Ivan Platonovici s-au asezat parca gata sa inceapa lectia. Noi ne-am instalat potrivit cu „imprejurarea si atmosfera'. Dar Tortov a facut de nerecunoscut punerea in scena aleasa de noi. El a asezat anume elevii in chip incomod, opus starii de spirit si nepotrivit lucrului pe care trebuia sa-1 facem. S-a dovedit ca unii stateam prea departe, altii, cu toate ca eram aproape de profesor, ne aflam intorsi cu spatele la el.

Punerea in scena, necorespunzatoare cu starea sufleteasca si cu imprejurarea, tulbura sentimentul si provoca devieri interioare.

Acest exemplu a aratat vadit cat e de obligatorie legatura intre punerea in scena si starea sufleteasca a artistului si cat rau aduce calcarea acestei legaturi.

Tn continuare, Arkadie Nikolaevici ne-a cerut sa trecem toata mobila langa pereti, toti elevii sa se aseze de-a lungul lor si s'a lasam in mijloc, pe podeaua goala, un singur fotoliu.

Apoi ne-a chemat pe fiecare pe rand si ne-a propus sa epuizam toate situatiile pe care putea sa le nascoceasca imaginatia in legatura cu acest fotoliu. Toate aceste situatii trebuiau, bineinteles, sa fie motivate launtric : de nascocirea imaginatiei, de situatiile propuse si de sentiment. Noi am facut pe rand exercitiile, stabilind spre ce trairi ne impinge fiecare din punerile in scena, grupe si situatii sau, invers, ce atitudini sunt cerute in chip firesc de anumite stari interioare. Toate aceste exercitii ne-au facut sa pretuim si mai mult o punere in scena buna, comoda si bogata, nu de dragul ei insasi, ci de dragul sentimentelor pe care ea le provoaca si le fixeaza.

- Si asa - a rezumat Arkadie Nikolaevici - pe de o parte artistii isi cauta punerea in scena, tinand seama de atmosfera in care trebuie sa traiasca si de imprejurarea care trebuie realizata de teme; pe de altla parte, insasi atmosfera, tema si imprejurarile ne creeaza punerea in scena si fac parte din stimulentele memoriei noastre emotionale.

De obicei se crede ca printr-un decor amanuntit, prin lumina, sonorizare si alte trucuri regizorale noi vrem, in primul rand, sa uluim spectatorii din sala. Nu. Noi recurgem la aceste stimulente nu atat pentru public, cat pentru actori. Noi ne straduim sa-i ajutam sa-si indrepte toata atentia spre ceea ce se afla pe scena si sa-i distragem de la ceea ce e in afara de ea. Daca atmosfera creata de partea noastra, de partea actorilor, a rampei, e corespunzatoare cu piesa, inseamna ca se formeaza o atmosfera prielnica pentru creatie, care stimuleaza just memoria emotionala si trairea.

Acum, dupa o serie de experiente si demonstratii, credeti oare ca punerea in sjcena, plantatiile, decorurile, lumina, sonorizarea si celelalte mijloace si efecte care creeaza atmosfera pe scena sunt niste stimulente exterioare minunate pentru sentimentul nostru ? a intrebat Arkadie Nikolaevici.

Toti elevii, cu exceptia lui Govorkov, au recunoscut aceasta teza.

- Dar sunt destui actori - a continuat Arkadie Nikolaevici - care nu stiu sa priveasca si sa vada pe scena. Cu orice fel de decoruri i-ai in conjura pe acestia, ori cum ar fi luminate aceste decoruri, orice sunete ar umple scena, orice iluzie ai crea pe scena, acesti actori nu se vor inte resa intotdeauna de ceea ce se petrece acolo, ci de ceea ce se afla in sala, la public, de cealalta parte a rampei. Nu numai ca. nu le poti capta atentia cu decorurile, dar nici cu piesa insasi si cu chintesenta ei. Ei se lipsesc sin guri de stimulentele exterioare, foarte importante pe scena, cu care regi zorul si creatorii din culise ai spectacolului i-ar putea ajuta.

Ca sa nu se intample asa si cu voi, invatati-va sa va uitati si sa vedeti pe scena, sa stiti sa va daruiti si sa raspundeti la ceea ce va inconjoara, intr-un cuvant, sa stiti sa folositi toate stimulentele care va sunt date.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici ne-a spus la lectia de astazi :

- Pana acuma am mers de la stimulente la sentiment. Dar trebuie destul de des* sa ne indreptam pe o cale inversa : de la sentiment spre stimulent. Procedam asa, cand trebuie sa fixam o traire interioara creata intimplator. Am sa va lamuresc prin exemple.

Iata ce s-a intamplat cu mine la unul din primele spectacole ale piesei Azilul de noapte de Gorki.

Am interpretat rolul lui Satin destul de usor, cu exceptia monologului „despre Om' din ultimul act. Mi se cerea imposibilul : o adancire foarte mare a subtextului ; trebuia sa-i dau o importanta sociala, aproape universala acestei scene, pentru ca acest monolog sa devina centrul si cheia intregii piese. Cand ma apropiam de momentul primejdios, imi puneam o frana launtrica, ma incordam, ma zbirleam ca un cal care trage un car greu, urcand o panta abrupta. Aceasta „panta' din rolul meu imi impiedica desfasurarea libera si imi strica bucuria creatiei. Dupa monolog, ma simteam intotdeauna ca un cantaret care a scos fals o nota de sus.

Totusi, pe neasteptate pentru mine, momentul critic al rolului a izbutit de la sine de la al treilea sau al patrulea spectacol.

Ca sa inteleg mai bine pricina izbandei mele intamplatoare, am inceput sa-mi amintesc tot ce a precedat interpretarea mea din acea seara, inainte de toate, a trebuit sa-mi revad in gand toata ziua, incepand de dimineata.

Primul lucru a fost primirea unei note mari de la croitor, ceea ce mi-a dezechilibrat bugetul si m-a indispus. Apoi am pierdut cheia mesei de scris. Stiti si voi cat e de neplacuta treaba asta. Asa prost dispus, am citit o cronica despre spectacolul nostru Azilul de noapte, in care era laudat ceea ce era neizbutit in el si ocarit ceea ce era bun, Cronica a avut asupra mea o influenta deprimanta. Toata ziua gandul mi-a fost la piesa. O analizam iar, pentru a suta oara, ii cautam chintesenta, imi aduceam aminte de toate momentele mele de traire si am fost atat de captivat de munca asta, incat in seara aceea nu m-am mai interesat de succes, n-am mai fost fra-mintat inainte de a iesi pe scena, nu m-am mai gandit la spectatori, mi-a fost indiferent rezultatul reprezentatiei si chiar jocul meu. N-am jucat atunci, ci pur si simplu am indeplinit logic si consecvent temele rolului, cu cuvinte, actiuni si comportari. Logica si consecventa m-au condus pe un drum just, rolul se juca de la sine, iar momentul lui critic a trecut fara sa-1 bag de seama.

Ca urmare, interpretarea mea a capatat o importanta, daca nu „universala', cel putin insemnata pentru piesa, cu toate ca nu m-am gandit la asta.

Cum s-a petrecut asta ? Ce m-a ajutat sa ma eliberez de irina care ma impiedica sa merg pe linia justa ? Ce m-a impins pe drumul bun, care m-a dus la scopul dorit ?

Fireste ca dezlegarea nu sta in faptul ca croitorul mi-a trimis o nota mare, nici ca am pierdut cheia sau ca am citit cronica. Toate laolalta, intregul complex al conditiilor de viata si al intamplarilor, a creat in sufletul meu acea stare pe care cronica a influentat-o intr-o masura mai puternica decat se putea astepta. Ea a compromis conceptia generala a rolului si m-a obligat sa-1 reexaminez. Aceasta reexaminare m-a dus la izbanda.

M-am adresat unui actor experimentat, un bun psiholog, ruginduT sa ma ajute sa fixez trairea gasita in seara aceea. El mi-a spus :

„Sa repeti sentimentul trait intamplator pe scena e ca si cum ai incerca sa invii o floare vestejita. Nu e oare mai bine sa ai grija de altceva : nu sa invii .ceea ce este mort, ci sa cresti ceva nou in locul a ceea ce s-a vestejit ? Ce trebuie facut pentru asta ? inainte de toate, sa nu te gandesti la floare in sine, ci sa-i stropesti radacinile sau sa arunci in pamant o scaminta noua si sa cresti o floare noua'.

Dar actorii, in majoritatea cazurilor, procedeaza altfel. Daca le-a izbutit intamplator un moment oarecare din rol si vor sa-1 repete, atunci ei se adreseaza, pe cale directa, acelui sentiment si incearca sa-1 traiasca din nou. E acelasi lucru cu a vrea sa creezi o floare fara participarea naturii. Dar o asemenea problema e de nerezolvat si de aceea nu ramane nimic de facut decat de a imita floarea printr-un sistem butaforic.

Ce e de facut ?

Sa nu ne gandim la sentiment, ci sa avem grija doar de ceea ce 1-a crescut, de conditiile care au provocat trairea. Ele sunt terenul care trebuie stropit si ingrasat, pe care creste sentimentul. In timpul acela, natura insasi creeaza un sentiment nou, analog cu cel trait inainte.

Nici voi sa nu incepeti niciodata cu rezultatul. El nu vine de la sine, ci e o urmare logica a tot ce 1-a precedat.

Eu am procedat asa cum mi-a spus inteleptul meu sfatuitor. A trebuit deci sa cobor de la floare pe tulpina pana la radacinile ei sau, cu alte cuvinte, sa urmaresc calea care duce la monologul „despre Om' pana la ideea fundamentala a piesei, pentru care fusese scrisa. Cum sa numesc aceasta idee ? Libertate ? Constiinta de sine a Omului ? De fapt despre aafta vorbeste tot timpul, de la inceputul piesei, pribeagul Luca.

Abia atunci, ajungand pana la radacinile rolului meu, am inteles ca crescusera pe ele, ca mucegaiul si ciupercile, diferite teme pur actoricesti, inutile si daunatoare.

Am inteles ca monologul meu de „importanta universala' nu avea nici o legatura cu monologul „despre Om' pe care il scrisese Gorki. Primul fusese un moment culminant al jocului meu superficial actoricesc, in timp ce al doilea trebuie sa vorbeasca despre ideea principala a piesei si sa fie punctul ei cel mai inalt, principalul moment culminant, creator de traire, al autorului si al artistului. inainte ma gandeam doar sa declam cu cat mai mult efect cuvintele straine de mine ale rolului, iar nu sa-i transmit partenerului meu, cat mai viu si mai colorat, gandurile si trairile mele, analoage cu gandurile si trairile personajului reprezentat. Eu jucam superficial rezultatul, in loc sa actionez logic si consecvent si sa ajung prin asta la rezultat, adica la ideea fundamentala a piesei si a' creatiei mele artistice. Toate greselile comise de mine ma despartisera, ca un zid de piatra, de ideea principala.

Ce m-a ajutat sa sparg acest zid ?

Compromiterea conceptiei rolului.

Cine a compromis-o ?

Cronica.

Si ce i-a dat o asemenea forta ?

Nota croitorului, cheia pierduta si alte lucruri intimpiatoare, care mi-au creat o stare generala proasta, o enervare, care m-a silit sa cercetez trecutul acelei zile.

Am vrut sa va ilustrez cu acest exemplu calea a doua despre care

v-am vorbit astazi, calea ce porneste de la un sentiment trezit la viata spre stimulentul lui.

Cunoscand aceasta cale, artistul poate oricand, dupa bunul sau plac, sa provoace trairea recapitulativa necesara.

Astfel : de la un sentiment creat intamplator spre stimulent, pentru ca apoi din nou sa mergi de la stimulent spre sentiment, a rezumat Tortov.

…anul 19 ..

Astazi, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Cu cat e mai vasta memoria emotionala, cu atat exista in ea mai

mult material pentru creatia interioara, cu atat e mai bogata si mai plina

creatia artistului. Cred ca asta se intelege de la sine si nu cere alte ex

plicatii.

Dar, in afara de bogatia memoriei emotionale, trebuie sa deosebesti forta, statornicia si calitatea materialului pastrat de ea.

Forta memoriei emotionale are o mare importanta in cauza noastra. Cu cat ea e mai puternica, mai ascutita si mai precisa, cu atat trairea creatoare e mai vie si mai plina. O memorie emotionala slaba provoaca sentimente abia perceptibile, iluzorii. Ele nu sunt favorabile pentru scena, deoarece sunt prea putin transmisibile, prea putin vadite si trec prea putin dincolo de rampa.

La discutia trecuta despre memoria emotionala, s-a vazut limpede ca foirta, durata si influenta ei sunt foarte variate cantitativ. Ca sa ne fie limpede, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Inchipuiti-va ca ati primit in public o jignire sau o palma, din pri

cina careia apoi toata viata are sa va arda obrazul. Zguduirea interioara

pe care o provoaca o asemenea scena e atat de mare, incat ea inchide

in sine toate amanuntele si imprejurarile exterioare ale acestei rafuieli sal

batice.

Jignirea .suferita izbucneste deodata in memoria emotionala, dintr-o pricina de nimic sau chiair fara nici un motiv si renaste cu puteri indloite.. Atunci obrazul se acopera de roseata sau de o paloare cadaverica, iair inima se stiringe si bate nestapanit.

Actorului care dispune de un material emotional atat de viu, usoir de stimulat nu-i e greu sa traiasca pe scena momentul analog cu acela care s-a intiparit in el dupa zguduirea pe care a trait-o in viata. Nu e nevoie pentru asta de ajutorul tehnicii. Totul se va savarsi de la sine. Natura singura il va ajuta pe artist.

Iata unul dintre aspectele cele mai puternice, mai ascutite si vizibile ale .amintirilor emotionale si sentimentelor recapitulative.

Iau o alta intamplare. Un prieten al meu, un,om nemaipomenit de distrat, a fost invitat la masa la niste cunostinte de ale lui la care nu mai fusese de un an si a rostit acolo un toast in sanatatea fiului gazdelor, un copiii foarte iubit de parinti.

Urarea lui a fost primita cu o tacere mormantala, dupa care gazda, mama copilului, a lesinat. Bietul meu prieten uitase ca masa era parastasul de un an de la moartea copilului in amintirea caruia fusese tinut toastul. ,,N-arn sa pot uita toata viata ceea ce am trait atunci !' a recunoscut prietenul meu.

Totusi, de data aceasta, sentimentul n-a cuprins in el numai ceea ce se petrecea imprejur, cum s-a intamplat la celalalt fapt, cu palma, dair in memoria prietenului meu s-a intiparit limpede nu numai trairea insasi, ci si cele mai vii momente izolate si imprejurarea in care s-a petrecut

incidentul. El tine minte limpede si fata speriata a musafirului care sedea in fata lui, si ochii aplecati ai vecinei lui, si o exclamatie care a izbucnit la celalalt capat al mesei.

Astazi, dupa ce s-a scurs atata vreme, sentimentele incercate atunci, in clipa scenei petrecute la masa, reinvie intr-insul brusc, singure. El nu reuseste insa niciodata sa realizeze aceasta dintr-o data si de aceea trebuie sa-si aminteasca imprejurarile care au insotit neplacuta intamplare. Atunci si sentimentul invie brusc sau treptat.

Iata un exemplu mai slab sau, cum am spune, de un grad mijlociu, de viabilitatea sau forta amintirilor care au adesea nevoie de ajutorul p sirio-tehnicii.

Acum am sa va povestesc un al treilea caz de felul acesta. El s-a petrecut cu acelasi prieten distrat al meu, dar nu in public, ci intre patru ochi, intr-o conversatie intima.

Verisoara lui venise la el dupa moartea mamei ei, ca aa-i multumeasca pentru coroana de flori trimisa la inmormantarea defunctei. Verisoara nu apucase sa-si ispraveasca vorba, ca ciudatul distrat s-a grabit sa se informeze politicos de „sanatatea iubitei lui matusi' (a raposatei).

Rusinea pe care a simtit-o atunci s-a intiparit, fireste, si ea in memoria lui, dar cu o forta mult mai mica decat in cazul anterior cu toastul. De aceea daca prietenul meu ar fi vrut sa se foloseasca de acest material emotional pentru creatie, ar fi trebuit sa faca anticipat o mare sfortare. Asta pentru oa urmele amintirilor in memoria lui emotionala nu fusesera atat de adanci si ascutite in el, ca sa'le insufleteasca independent, faira un ajutor strain.

Iata o pilda de forta slaha a amintirilor emotionale si a sentimentelor recapitulative.

In acest caz, psihotehnicii ii revine o parte de munca mare si complicata.

…anul 19..

Airkadie Nikolaevici a continuat sa examineze diferitele aspecte ale calitatii si tortei memoriei emotionale.

El a spus :

Unele amintiri ale sentimentelor traite se pastreaza in noi in chip mai slab, altele insa, cu toate ca mai irair, in chip intens.

Impresiile percepute traiesc adesea in memoria noastra, continua sa creasca si sa se adanceasca acolo. Ele devin stimulentele proceselor noi, care, pe de o pairte, amintesc de amanuntele netraite pana la capat ale celor intamplate, iar, pe de alta parte, stimuleaza imaginatia, care creeaza din nou amanuntele pe care le-ai uitat. Acest fenomen se intalneste adesea pirintre noi, actorii. E destul sa va aduceti aminte de artistul italian venit in tuirneu, pe care l-ati intalnit la mine.

Si iata o alta intamplare mai elocventa, luata din realitate, care s-a petrecut cu sora mea.

Ea se intorcea din oras acasa, in sat, si aducea in geanta ei scrisorile sotului ei mort, pe caire-1 iubise foarte mult. Cand trenul a ajuns, ea s-a grabit sa sara din vagon si a coborat ultima treapta inca din mersul trenului. Dair scara era acoperita de gheata. Piciorul i-a alunecat si, spre groaza generala a celor din jur, sora mea a ajuns intre vagonul care inca se misca si stalpii peronului. Sarmana temele a scos un tipat desperat, nu fiindca se speriase pentru ea, ci pentru ca scapase din mina pretiosul ei bagaj, geanta cu scrisorile, care puteau sa nimereasca sub iroti. S-a iscat o invalmaseala, lumea striga ca o femeie cazuse sub vagon, iar conductorul, in loc s-o ajute pe sora mea, o injura grosolan. S-a petrecut o scena stupida si respingatoare. Indignata de cele intamplate, biata femeie n-a putut sa-si vina in titre toata ziua si si-a varsat asupra celor de acasa focul pe caire-1 avea pe conductor, uitand complet caderea ei si de nenorocirea catre era cat pe aci sa se intample.

S-a lasat noaptea. in intuneric, sora mea si-a adus aminte de tot ce s-a intamplat si a avut o criza de nervi.

Dupa aceasta intamplare, ea nu s-a mai putut hotari sa se mai duca in statia unde era, .aproape gata sa se intample cu ea o nenorociire. Sora mea se temea ca acolo amintiirile se vor intensifica si mai puternic. Prefera sa mearga cu trasura cinci verste in plus, la o alta statie mai indepartata.

Astfel, in momentul primejdiei omul ramane calm, dar lesina dupa aceea, cand si-aduce aminte. Aceasta nu-i oare un exemplu de puterea memoriei emotionale si o dovada ca trairile recapitulative se intampla sa fie mai tari deoit cele initiale, deoarece ele continua sa se dezvolte in amintirea noastra ?

Dar, irij afara de puterea si intensitatea amintirilor emotionale, noi trebuie sa deosebim si caracterul, calitatea lor. De pilda : inchipuiti-va ca nu ati fost eroul povestirii mele cu palma, cu toastul si cu verisoara, ci numai un simplu martor al Ipr.

Una e sa fii jignit tu insuti sau sa treci printr-o incurcatura grozava, alta e sa observi cele intamplate, sa te indignezi de ele, sa critici dinafara comportarea vinovatilor din acel conflict.

Fireste, si martorul are posibilitatea unor trairi puternice. In unele imprejurari', ele pot fi chiar mai mairi decat ale eroului principal al intamplarii. Dair acum nu asta ma intereseaza. Acum remarc numai ca insasi calitatea amintirilor emotionale traite de un martor si calitatea celor traite de eroul insusi nu sunt la fel.

Dair se poate in timp la ca cineva .sa nu fie nici eroul, nici chiar martorul intamplarii, ci doar sa fi auzit sau citit despre ea.

Asta nu stanjeneste nici puterea de influenta, nici adancimea amintirilor emotionale. Ele depind de puterea de convingere a celui care scrie, care povesteste si de sensibilitatea celui care citeste sau asculta,

N-am sa uit niciodata povestirea unui martor de spire scufundarea unei salupe cu o echipa de elevi adolescenti, salupa al cairei capitan murise subit in timpul unei furtuni. N-a scapat decat

unul singur, un norocos. Povestirea acestei tragedii pe mare, istorisita expresiv, cu toate amanuntele, m-a zguduit si ma emotioneaza inca si acum.

Sigur ca amintirile emotionale ale eroului, ale martorului, ale ascultatorului si ale cititorului sunt diferite din punct de vedere calitativ.

Artistii au sarcina sa aiba de-a face cu toate aspectele materialului emotional, sa-1 aplice la irol si sa-1 prelucreze conform exigentelor acestui rol.

Iata de pilda : sa admitem ca voi n-ati fi personajul principal, ci doar mairtoirii scenei revoltatoare cu palma, despre care v-am povestit lectia trecuta.

Sa admitem, de asemenea, ca impresia lasata atunci de scena intim-plata in fata ochilor vostri a fost puternica si a patruns adine in memoria voastra emotionala. V-air fi usor sa repetati pe scena aceeasi traire intr-un rol potrivit cu aceasta. Sa mai admitem ca un asemenea rol s-a gasit, numai ca voi mu va trebui sa-1 jucati pe martorul scenei cu palma, ci chiar pe cel jignit. Cum sa prelucrezi in tine amintirile emotionale ale martorului ca sa redai trairea eroului principal ?

Ultimul simte, iar martorul compatimeste. De aceea voi trebuie sa transformati compatimirea in sentiment.

Iata un exemplu pentru o asemenea transformare a compatimirii martorului in sentimentul autentic al personajului principal.

Sa admitem ca ai venit la prietenul dumitale si l-ai gasit intr-o atare ingrozitoare : el ingana ceva, se zbuciuma, plange, da semne ca e chinuit de o desperare fara mairgini. Dair dumneata nu izbutesti sa gasesti cauza acestei intamplari, cu toate ca esti sincer emotionat de starea prietenului dumitale. Ce traiesti in aceste momente ? Compatimirea. Dar prietenul dumitale te duce in odaia vecina, si «acolo o vezi ipe sotia lui, intinsa pe jos, intr-o balta de sange.

La vederea acestui tablou, sotul isi pierde stapanirea de sine, izbucneste in lacrimi si plange, scoate niste cuvinte pe.care le intelegi pirost, cu toate ca simti substanta lor tragica. Ce simti in acest moment ? II compatimesti mai tare pe prieten.

Totusi ai izbutit sa-1 mai linistesti pe nefericit si el a inceput sa vorbeasca mai pe inteles.

Afli ca barbatul si-a injunghiat nevasta -fiind gelos pe dumneata La vestea asta, totul se rastoarna inauntrul dumitale. Compatimirea anterioara a martorului s-a preschimbat deodata in sentimentul eroului tragediei, care s-a dovedit de fapt ca esti dumneata.

Un proces asemanator se petrece si in arta noastra, cand e vorba de munca cu rolul. Din momentul in care inauntrul artistului se creeaza mutatii analoage si el se va simti un personaj activ in viata piesei, se vor naste in el sentimente omenesti adevarate. Adesea, aceasta transformare a compatimirii omului-artist in sentimentul eroului piesei se savarseste de la sine.

Primul (omul-artist) poate sa patrunda atat de puternic in situatia celui de al doilea (eroul), identificandu-se cu el, incat se va simti iin locul lui. In aceasta situatie, el va privi lara sa vrea cele intamplate cu ochii celui patit. El va dori sa actioneze, sa se amestece in scandal, sa protesteze impotriva purtarii ofensatorului, de parca chestiunea s-ar referi la propria lui jignire si la onoarea lui personala.

In acest caz, trairile martorului transforma de la sine compatimirea in sentiment, adica devin de aceeasi calitate si aproape de aceeasi forta ca ale eroului piesei.

Dar ce e de facut daca acest proces nu se va petrece in creatie ? Atunci va (trebui sa recurgem la ajutorul psihotehnicii, cu situatiile ei propuse, cu magicul „daca' si la alte stimulente caire au rasunet in memoria emotionala.

Astfel, trebuie sa ne folosim la cautarea materialului launtric nu numai ide ceea ce am trait noi insine in viata, dar si de ceea ce am cunoscut la alti oameni, de lucrurile cu care am simpatizat in mod sincer.

Procese analoage se petrec si cu amintirile dobandite din lecturi sau din povestirile altor persoane.

Aceste impresii trebuie si ele prelucrate in noi, adica simpatia celui care citeste sau asculta trebuie transformata intr-un sentiment autentic, propriu al tau, analog cu sentimentul eroului din povestire.

Acest proces al transformarii simpatiei cititorului in sentimentul personajului nu va e oare cunoscut ? Oare nu facem noi acelasi lucru in noi la fiecare rol nou ? Noi ne familiarizam cu acest sentiment prin citirea piesei, care e povestirea dramaturgului despre cele intamplate si la care noi, actorii, n-am fost nici martori, nici eroi, dar despre care am aflat din citire.

Cand ifacem cunostinta pentru intaia oara cu opera dramaturgului, atunci inauntrul nostru, cu rare exceptii, se naste numai o simpatie fata de eroul piesei. Apoi avem sarcina sa transformam aceasta simpatie in sentimentul autentic personal al omului-artist, in cursul procesului de munca pregatitoare a piesei.

…anul 19..

- Tineti oare minte exercitiul cu nebunul sau cu aeroplanul cazut ? ne-a intrebat astazi Arkadie Nikolaevici. Tineti-1 minte pe „daca', situatiile

propuse, nascocirile imaginatiei si alte stimulente cu ajutorul carora des

copeream in memoria noastra emotionala materialul sufletesc pentru cre

atie ? Voi obtineati aceleasi rezultate cu ajutorul stimulentelor dinafara.

Tineti minte scena din Brand si impartirea ei pe fragmente si teme, care au provocat o lupta insufletita intre jumatatea barbateasca si cea feminina a clasei ? Acesta e un gen nou de stimulente interioare.

Tineti minte obiectele atentiei, ilustrate cu becuri electrice, care se aprindeau ba colo, ba aici[1], pe scena si in sala ? Voi stiti acum ca obiectele vii pot si ele sa devina pentru noi stimulente.

Tineti minte actiunile fizice, logica, consecventa lor, adevarul si credinta in autenticitatea lui ? Si ele sunt un stimulent important al sentimentului'.

In viitor, veti avea de aflat o serie intreaga de stimulente interioare noi. Cel mai puternic dintre ele e ascuns in cuvintele si ideile piesei, in sentimentele cuprinse in subtextul autorului, in relatiile personajelor intre ele.

Voi ati cunoscut inca o serie intreaga de stimulente dinafara, care sunt pentru noi decorurile, aranjarea mobilierului, lumina, sonorizarea si alte procedee ale punerii in scena, care creeaza iluzia vietii autentice si a unei atmosfere vii pe scena.

Caca air fi sa adunam toate stimulentele pe care le cunoasteti pana acum si sa adaugam la.ele pe cele pe care va trebui sa le aflati, atunci se va strange o cantitate considerabila. Aceasta e bogatia voastra psiho-tehnica. Trebuie sa stii sa te folosesti de ea.

- D.ar cum ? Eu vreau grozav sa invat sa-mi provoc la comanda sentimente recapitulative si sa-mi stimulez memoria emotionala ! incercam eu sa-1 conving pe Tortov.

- Procedeaza cu memoria emotionala si cu sentimentele recapitulative ca vanatorul cu vanatul, explica Arkadie Nikoiaeviei. Daca pasarea nu zboara singura spire ©1, atunci n-o va gasi in desimea frunzisurilor cu nici un fel de mijloace. Nu-i ramane altceva de facut atunci decat sa ademeneasca vanatul din padure cu ajutorul unor fluieraturi speciale, numite „momeli'. Si sentimentul nostru artistic e fricos ca pasarea de padure si el se ascunde in tainitele sufletului nostru. Daca sentimentul nu raspunde la chemare, nu-1 vei scoate din ascunzis in 'nici un chip si atunci trebuie sa te folosesti de momeala,

Momelile sunt tocmai stimulentele memoriei emotionale, ale sentimentelor recapitulative, de care trebuie sa vorbim necontenit.

Fiecare etapa parcursa din program ne-a adus o momeala (sau un stimulent) nou al memoriei emotionale si ai sentimentelor recapitulative. Intr-adevair : magicul „daca', situatiile propuse, nascocirile imaginatiei, fragmentele si temele, obiectele atentiei, adevairui si credinta actiunilor interioare si exterio-are ne-au dat, pana la urma, momelile (stimulentele) corespunzatoare.

Astfel, tot ce am facut pana acum in scoala ne-a dus spre momeli, iar de ultimele avem nevoie pentru a stimula memoria emotionala si sentimentele recapitulative.

Momelile sunt mijloacele principale in domeniul muncii noastre psihotehnice.

Legatura momelii cu sentimentul trebuie larg folosita cu atat mai mult cu cat ea e fireasca si normala.

Artistul trebuie sa stie sa raspunda nemijlocit la momeli (stimulente) si sa le stapaneasca intocmai ca un virtuos clapele pianului : gaseste o nascocire atragatoare, fie o tema in legatura cu nebunul, fie cu aeroplanul cazut, fie cu arderea banilor, si numaidecat izbucneste chiar inauntrul sau cutare sentiment. Nascoceste altceva si iata ca acesit altceva a provocat cu totul alte trairi. Trebuie sa stii cu ce se provoaca fiecare traire si carui „specific' se potriveste. Trebuie sa fii, cum s-ar spune, gradinarul sufletului tau, care stie ce creste din fiecare samanta. N-ai voie sa neglijezi nimic, nici un stimulent al memoriei emotionale.

Sfarsitul lectiei a fost inchinat demonstrarii ca toata munca in scoala, toate etapele ei duc, inainte de toate, la stimularea memoriei emotionale si la trairile recapitulative.

…anul 19..

Arkadie Nikoiaeviei ne-a spus la lectia de astazi :

- Din tot ce s-a vorbit despre memoria emotionala si sentimentele

recapitulative, e limpede ce rol imens joaca ele in procesul creatiei. ,

Acum vine irindul problemei rezervelor memoriei noastre emotionale. Aceste rezerve trebuie sa fie tot timpul, neincetat, completate. Cum sa obtii asta ? Unde sa cauti materialul creator necesar ?

Acestea sunt, dupa cum stiti, in primul rand impresiile, sentimentele, trairile noastre proprii. Le vom scoate atat din irealitate, cat si din viata imaginata, din amintiri, din carti, din arta, din stiinta si cunostinte, din calatorii, din muzee si, mai ales, din legatura cu oamenii.

Caracterul materialului scos de catre actor din viata depinde de felul in care intelege teatrul menirea artei si a indatoririlor lui artistice fata de spectator. A fost un timp in care arta noastra era accesibila unui mic numar de oameni trandavi, care cautau in ea distractie si teatrul incerca sa satisfaca exigentele spectatorilor lui. Au fost alte timpuri in caire viata zbuciumata care il inconjura pe actor ii servea materialul pentru creatie si asa mai departe.

In creatia teatrala a intrat in diferite epoci material de gen diferit. Pentru vodevil ajungeau observatii superficiale. Pentru tragedia conventionala a lui Ozeirov a fost suficient sa se adauge la temperamentul cunoscut al actorului si la tehnica lui exterioara o oarecare eruditie in genul eroic. Pentru insufletirea psihologica a unei drame ruse mediocre din anii 60-90 ai secolului al XIX-lea (daca nu socotim operele lui Ostrovski), actorii puteau sa se margineasca la experienta culeasa din cercul te propriu si din stratul social apropiat lor. Dar cand Cehov a scris Pescarusul patruns de influenta epocii noi, materialul anterior s-a dovedit a fi insuficient si a fost necesar sa patrunda mai adanc in viata intregii societati si a omenirii in caire se nascusera curente mai complexe, mai subtile.

Cu cat ise dezvolta si se completa mai departe viata persoanelor izolate si a intregii omeniri, cu atat mai adanc trebuia sa patrunda artistul in fenomenele complexe ale acestei vieti.

Pentru asta a fost nevoie sa-ti largesti orizontul de viata. El se largeste si mai mult, nelimitat, in timpul unor evenimente de importanta mondiala.

Totusi, nu e destul sa largesti cercul atentiei introducand in el cele mai variate domenii ale vietii, nu e destul sa observi, mai trebuie sa si intelegi sensul fenomenelor pe care le observi, trebuie sa prelucrezi in tine perceperea sentimentelor intiparite in memoria ta emotionala, trebuie sa patrunzi in sensul adevarat al celor ce se savarsesc in jurul nostru. Ca sa -•creezi arta si sa reprezinti pe scena „viata spiritului omenesc', e necesar ou numai sa studiezi aceasta viata, dar si sa fy in contact direct CU toate manifestarile ei, cand, unde si cum iti e cu putinta. Fara asta creatia noastra se va usca, se va preface in sablon. Artistul care observa dinafara viata caire-1 inconjura, care simte in el bucuriile si greutatile pricinuite de fenomenele inconjuratoare, dar care nu patrunde in cauzele lor complicate si nu vede dincolo, de ele evenimentele grandioase ale vietii, patrunse de cel mai maret dramatism, de cel mai maret eroism, acest actoir e mort pentru adevarata creatie. Ca sa traiasca pentru airta, el trebuie, orice s-ar in-tampla, sa patrunda in sensul vietii inconjuratoare, sa-si incordeze mintea, sa se imbogateasca cu cunostintele care-i lipsesc, sa-si revizuiasca opiniile. Daca actorul nu vrea sa-si ucida creatia, sa nu priveasca viata ca un mic-buirghez. Micul-burghez nu poate fi un airtist demn de acest titlu. Da.r marea majoritate a actorilor e formata tocmai din mici-burghezi care fac cariera pe scena.

Cand cautam materialul emotional, trebuie sa mai avem in vedere ca noi, rusii, suntem inclinati sa vedem, inainte de toate, iraul, atat la altii, cat si la noi.

De aceea, rezervele memoriei noastre emotionale sunt mari in domeniul sentimentelor si amintirilor negative. Caci literatura noastra e plina de figuri negative si foarte saraca in figuri pozitive.

Fireste, si in domeniul cusururilor exista multe oreatiuni artistice (Hlestakov, Primarul din Revizorul), si in domeniul insusirilor sumbre exista pasiuni de o mare intensitate (Ivan Groznii), dar esenta artei noastre care reproduce o frumoasa „viata a spiritului omenesc' nu e numai in ele. Avem nevoie si de un alt material. Cautati-1 in zonele luminoase ale lumii noastre interioare, acolo unde traiesc admiratia, ineintarea estetica. Rezervele de frumos, de nobil sa se completeze cu intensitate in memoria voastra emotionala.

Acum oare intelegeti limpede ca, pentru indeplinirea a tot ce se cere de la un adevarat actor, el trebuie neaparat sa traiasca o viata plina de continut, interesanta, frumoasa, variata, emotionanta si inaltatoare ? Sa stie nu numai ce se petrece in orasele mari, dar si in provincie, in sate, in fabrici si in uzine, in centrul cel mai civilizat al lumii. Actorul sa observe si sa studieze viata si psihologia intregii populatii, atat din tara lui, cat si din tarile straine.

Avem nevoie de un orizont larg, nemarginit, deoarece jucam piesele tuturor nationalitatilor din epoca contemporana, deoarece suntem chemati sa redam „viata spiritului omenesc' a tuturor oamenilor de pe globul pamantesc.

Dar asta nu e tot. Actorul creeaza pe scena nu numai viata epocii lui, ci si celor trecute si viitoare.

Problemele se complica. Pentru crearea epocii contemporane, actorul poate sa observe ceea ce se petrece in jurul lui. Pentru crearea trecutului insa, a viitorului si a vietii inchipuite, el trebuie sau sa le restaureze, sau sa le creeze din imaginatia lui si asta e, precum am vazut, o munca complicata.

Dar idealul creatiei noastre a fost din toate timpurile si va ramane intotdeauna ceea ce e vesnic in arta, ceea ce nu imbatraneste si nu moare niciodata, ceea ce e totdeauna tanar si pretios pentru oameni.

Vorbesc despre culmile atinse de creatie care au devenit pentru noi modele clasice, idealul spire caire trebuie sa tindem vesnic.

Studiati aceste modele si cautati material creator, emotional, viu, pentru a le reda.

Actorul ia din realitate sau din viata imaginata tot ce pot da ele omului. Dar toate impresiile, pasiunile, desfatarile, toate lucrurile pe care altii le traiesc pentru ei se transforma la actori in material pentru creatie.

El creeaza din tot ce e personal si trecator o lume intreaga de figuri poetice si de idei luminoase, care vor trai vesnic pentru toti.

V-am spus despre memoria emotionala tot ce se poate spune unui elev incepator. Restul il veti afla in viitor, pe masura ce veti studia programul nostru, a incheiat Arkadie Nikolaevici prelegerea de astazi.

X - COMUNICAREA

.. anul 19..

In sala de spectatori era atarnata o tablita cu inscriptia :

COMUNICAREA

Arkadie Nikolaevici a intrat, ne-a felicitat pentru inceperea unei etape noi si s-a adresat lui Veselovski ;

- Cu cine sau cu ce comunici acum ? 1-a intrebat el.

Veselovski era pierdut in gandurile lui si de aceea n-a inteles pe loc intrebarea.

225Eu ? Cu nimeni si cu nimic! a raspuns el aproape masinal.

226Dar dumneata esti o minune a naturii ! Dumneata trebuie sa fii trimis la un muzeu, daca poti sa traiesti fara sa comunici cu nimeni ! a glumit Arkadie Nikolaevici.

Veselovski a inceput sa se scuze si sa-1 asigure ca nimeni nu se uita la el si ca nimeni nu-i vorbea. De aceea n-a putut sa comunice cu nimeni.

- Dar parca pentru asta trebuie sa se uite cineva la dumneata sau

sa se vorbeasca cu dumneata ? nu se dumerea Arkadie Nikolaevici.

inchide ochii numaidecat, astupa-ti urechile, taci si urmareste cu cine si cu ce vei comunica in gand. Pirinde macar un singur moment in care vei ramane fara obiectul comunicarii!

Am facut si eu acest control, adica am inchis ochii, mi-am astupat urechile si am inceput .sa urmaresc ceea ce se petrece in mine.

Mi s-a ivit in minte serata de ieri, de la teatru, la care s-a cantat un cvartet de coairde, si am inceput in gand, pas cu pas, sa-mi aduc aminte de tot ce s-a intimiplat acolo cu mine. Da, am intrat in foaier, am dat buna seara, m-am asezat si am inceput sa ma uit ta muzicantii care se pregateau sa cante.

In curand au inceput, si eu ii ascultam. Dar nu izbuteam sa patrund, sa ascult, sa simt cum trebuie interpretarea lor.

Iata si momentul gol, faira comunicare! am hotarat eu si m-am iridicat sa-i spun asta lui Tortov.

227Cum ? ! a exclamat el uimit. Dumneata socoti perceperea unei opere de arta un moment gol, lipsit de comunicare ?

228Da. Pentru ca ascultam, dar nu auzeam inca, incercam sa patrund, dair nu patrunsesem inca. De aceea socot ca comunicarea nu incepuse inca si momentul era gol, staruiam eu.

229Comunicarea si perceperea muzicii nu incepusera, pentru ca procesul anterior nu se ispravise inca si iti distragea atentia. Dar cum a incetat el, dumneata ai inceput sa asculti muzica sau sa te interesezi de altceva. De aceea n-a fost nici un fel de intrerupere a comunicarii.

Fie si asa ! am acceptat eu si am inceput sa-mi aduc aminte mai departe.

In momentele in care eram inca distrat, ma miscam prea mult si asta, dupa cum mi s-a parut mie, a atras atentia celor prezenti. A trebuit sa stau linistit o bucata de vreme si sa ma prefac ca ascult muzica, dar de fapt no ascultam, ci urmaream ceea ce se petrecea in jurul meu.

Privirea mi-a alunecat pe nesimtite spre Tortov si am inteles ca el nu mi-a observat neastamparul. Apoi l-am cautat cu ochii pe unchiul lui Sustov, dar el lipsea, ca si alti artisti. Apoi am privit aproape pe irind la toti cei prezenti, pe urma atentia mi s-a imprastiat in toate pantile si n-am putut nici s-o iretin, nici s-o indrept unde voiam. Ce nu mi-a trecut prin fata

ochilor si ce nu mi-a trecut prin gand in acest timp ! Muzica a ajutat aceste zboruri ale gandurilor si ale imaginatiei. Ma gandeam la cei de-a-casa, la rudele mele care traiesc departe, in alte orase si la prietenul meu mort. Arkadie Nikolaevici a spus ca aceste reprezentari nu s-au nascut degeaba in mine, ci pentru ca am avut nevoie sa-mi daruiesc gandurile si . sentimentele unor o-biecte sau sa iau ide da ele ganduri si sentimente straine. La urma urmelor, luminarile lustrului mi-au atras atentia asupra lor si le-am cercetat mult timp formele complicate.

„Iata-,1, momentul gol, am hotarat eu. O simpla examinare a unor biete lampi nu se poate doar socoti drept o comunicare'.

Cand i-am impartasit lui Tortov noua mea descoperire, el a explicat-o asa: - Dumneata te-ai straduit sa intelegi cum, din ce e facut obiectul. El iti transmitea forma lui, aspectul lui general, detalii variate. Dumneata ai introdus in dumneata aceste impresii si le-ai inregistrat in memoria dumi-tale. Ai vrut sa le percepi. inseamna ca ai luat ceva in dumneata de la obiect si de aceea, dupa noi, actorii, se poate socoti ca s-a petrecut procesul de comunicare necesar noua. Te nedumereste faptul ca e vorba de un obiect neinsufletit. Dar si tabloul, si statuia, si portretul prietenului dumi-tale, si un obiect de muzeu sunt tot neinsufletite, dar ascund in ele viata creatorilor lor. Si felinarul, pana la un anumit punct, poate sa fie insufletit in voi de interesul pe care il aratati ifata de el.

230Daca e asa - nu ma lasam eu - atunci noi comunicam cu fiecare obiect caire ne cade sub ochi ?

231Nu prea cred ca vei izbuti sa percepi tot ce vezi in .fuga imprejurul dumitale sau sa-i daruiesti ceva din dumneata. Ori, fara aceste momente de percepere sau daruire, nu exista comunicare pe scena. Dar se creeaza un moment scurt de comunicare cu obiectele carora vei avea timp sa ,le transmiti ceva din dumneata sau din care vei putea sa percepi ceva.

V-am mai spus ca pe scena poti sa te uiti si sa vezi, si poti sa te uiti si sa niu vezi nimic. Sau, mai bine zis, pe scena poti sa te uiti, sa yezi si sa simti tot ce se face acolo,, sau poti ,sa te uiti pe scena, dar sa simti si sa te interesezi de ceea ce se petrece in sala, ori dincolo de peretii teatrului. Afara de aceasta, poti sa te uiti, sa vezi si sa percepi ceea ce vezi, dar poti si sa te uiti, sa vezi si sa nu percepi nimic din ceea ce se petrece pe scena. i Inltf-un cuvant, exista o privire autentica si una ex.teirioa.ra <http://ex.teirioa.ra>, formala sau, cum sa zic, o privire protocolara cu ochiul gol, cum se spune in limbajul nostru.

Ca sa-si ascunda goliciunea interioara, actorul are procedeele lui mestesugaresti, dar ele nu fac decat sa intensifice holbarea ochilor goi.

Mai trebuie oare sa vorbim despre faptul ca nu e nevoie de o asemenea privire, ca ea e daunatoare pe scena ? Ochii sunt oglinda sufletului. Ochii goi sunt oglinda sufletului gol. Sa nu uitati asta !

E important ca ochii, privirea artistului pe scena sa reflecte continutul mare, adine, al sufletului sau creator. Pentru aceasta trebuie ca acest continut mare, analog cu „viata spiritului omenesc' a

rolului sa fie acumulat in el; trebuie ca interpretul, atata vreme cat se gaseste pe scena, sa comunice prin acest continut sufletesc cu partenerii sai din piesa.

Dar artistul e un om caruia ii sunt inerente slabiciunile omenesti. In-trind in scena, aduce in chip firesc cu el gandurile lui din viata, de care nu se poate lipsi, sentimentele lui personale, cugetarile lui, izvorate din realitatea de toate zilele. De aceea linia lui cotidiana, mic-buirgheza nu inceteaza nici in teatru si la primul prilej se furiseaza in trairea personajului interpretat. Artistul se consacra rolului numai in acele momente in care acestea il captiveaza. Atunci el se contopeste, cu personajul si-1 intruchipeaza creator. Dar ajunge sa-si indeparteze atentia de la rol si e rapit din ,nou de linia vietii lui personale omenesti, care-1 duce dincolo de rampa, in sala, sau departe, peste hotarele' teatrului, si acolo isi cauta obiecte de comunicare in gand. In aceste momente, rolul e redat exterior, mecanic. Distragerile astea dese intrerup mereu linia vietii si comunicarea, iar locul gol se umple cu orimpeie din viata personala a artistului, caire n-are .nici o legatura cu personajul interpretat.

Inchipuiti-va un lant de pret, la care dupa trei verigi de aur urmeaza a patra' simpla, de cositor, si pe urma iar doua verigi de a tur, legate cu o sfoara.

La ce e bun un asemenea lant ? Cine are nevoie de o asemenea linie de comunicare rupta ? O rupere permanenta a liniei vietii rolului este o uiri-tire sau o omorare permanenta a lui.

Pe de alta parte, daca in viata e necesar un asemenea proces firesc si continuu, atunci pe scena necesitatea lui se inzeceste. Asta se intampla datorita naturii teatrului si a artei lui, caire e bazata in totul pe comunicarea personajelor intre ele si a fiecaruia cu sine insusi. intr-adevar, in-chipuiti-va ca autorului piesei i-ar trece prin gand sa-si arate eroii dormind sau intr-o stare de lesin; atunci, in acele momente, se intampla ca viata sufleteasca a personajelor sa nu se manifeste in nici un fel.

Sau inchipuiti-va ca dramaturgul va aduce pe scena doua personaje care nu se cunosc intre ele, nu vor dori sa se prezinte unul altuia, nu vor schimba intre ei sentimente si ganduri, ci, dimpotriva, si le vor ascunde si var sta tacand la un capat si la celalalt al scenei.

Spectatorul nu va avea ce sa faca la teatru in asemenea conditii, pentru ca nu vai pirimi lucrul pentru care a venit : nu va simti sentimentele personajelor si nu le va afla glodurile.

Daca insa ele se vor intelege pe scena si unul din ele va dori sa-i transmita celuilalt sentimentele lui sau sa-,1 convinga de ideile lui si, in acelasi timp, celalalt se va stradui sa perceapa sentimentele si gandurile vorbitorului, va fi cu totul altceva.

Asiistind la asemenea procese de redare si percepere a sentimentelor si ginduirilor a doua sau mal multe personaje, spectatorul, ca un martor intirnplator la discutie, va patrunde fara voie in cuvintele si actiunile unuia si ale celuilalt. In felul acesta el va participa tacut la comunicarile lor, va vedea, va afla si se va molipsi de trairile altora. .

Din cele spuse, urmeaza ca spectatorii teatrului inteleg si participa indirect la ceea ce se petrece pe scena numai atunci cand acolo se savarseste procesul de comunicare dintre personajele piesei.

Daca artistii nu vor sa scape din puterea lor atentia a o mie de oameni care stau in sala, ei trebuie sa aiba grija sa nu se intrerupa procesul de comunicare cu partenerii lor prin sentimentele, gandurile si actiunile lor, analoage cu sentimentele, gandurile si actiunile din rolul pe cafe-1 interpreteaza. Fireste ca materialul interior al comunicarii 'trebuie sa fie interesant si atragator pentru ascultatori si privitori. Importanta exceptionala a procesului de comunicare pe scena ne obliga sa ne comportam fata de el cu o atentie deosebita si sa ne grabim' sa analizam mai atent cele mai importante aspecte de comunicare cu care va trebui sa aveti de-a face.

…anul 19..

- O sa incep cu comunicarea cu sine insusi sau autocomunicarea, Ije-a anuntat Arkadie Nikolaevici, intrand in clasa. Cand vorbim tare cu noi insine in, procesul de autocomunicare, in realitatea cotidiana ?

Atunci cand suntem furiosi sau emotionati intr-atat incat nu suntem in stare sa ne stapiniim, sau cand ne bagam singuri in cap o idee oarecare greu de asimilat, pe care constiinta nu poate s-o cuprinda deodata, cand invatam si ne ajutam pe cale auditiva sa tinem minte ceea ce ne-am insusit; cand scoatem la iveala, singuri cu noi insine, sentimentul care ne chinuieste ,sau ne bucuira, ca sa ne usuram cel putin sufletul.

Toate aceste eazuiri de comunicare cu sine insusi se intalnesc foarte raf in irealitate si foarte des pe scena.

In cazurile in care trebuie sa comunic acolo cu mine insumi tacand, ma simt minunat si chiair imi place acest fel de comunicare cu mine, pe care il cunosc bine din viata ireala si care se manifesta la mine in chip firesc. Dar, in schimb, cand trebuie sa stau pe scena fata in fata cu mine insumi si sa rostesc monologuri lungi si savante in versuri, ma pierd si nu stiu ce sa fac.

Cum sa justific pe scena un lucru caruia aproape ca nu-i gasesc justificare in viata ireala ?

Unde sa-1 caut, intr-o asemenea comunicare ou mine, pe acest eu insumi ? Fiinta omeneasca e vasta. Cui sa te adresezi ? Greierului, inimii, imaginatiei, miinitor, picioarelor ? incotro si de unde sa indrepti inauntrul tau curentele comunicarii ?

Pentru procesul acesta sunt necesare un subiect si un obiect precis. Dair unde se afla ele in noi ? Lipsit de doua centre launtrice de comunicare, eu nu pot sa-mi stapanesc atentia, care, neiiind indrumata, fuge in toate partile. Nn e de mirare ca ea zboara spire sala de spectacol, unde ne pin-deste intotdeauna obiectul irezistibil, multimea de spectatori.

Dar am fost invatat cum sa ies din aceasta situatie. In afara de centrul obisnuit al vietii noastre psihice nevoase, creierul, mi s-a indicat un alt centru, caire se gaseste in apropierea inimii, acolo unde se afla plexul solair

Am incercat sa leg intre ele cele doua centre amintite.

Mi s-a parut nu mimai ca ele s-au fixat in mine, dar au inceput sa si vorbeasca.

Am simtit centrul din cap ca pe un reprezentant al constiintei, iar centrul nervos al plexului solair ca pe reprezentantul emotiei.

Astfel, dupa senzatiile mele reiesea ca mintea comunica cu sentimentul.

„Ei bine - mi-am zis eu - sa comunice! Asta inseamna ca in mine s-au ivit subiectul si obiectul care-mi lipseau.'

Din momentul acela, sentimentul de comunicare cu mine insumi pe scena a devenit mai stabil, nu numai in pauzele mute, dair si in comunicarea cu mine insumi rostita taxe.

Nu vreau sa analizez daca e asa sau nu, daca ceea ce am simtit eu e recunoscut sau nu de stiinta.

Criteriul meu e propriul meu simtamant. Sa se spuna ca senzatia mea e individuala, ca e irodul fanteziei, dair ea ma ajuta si eu ma folosesc de ea.

Daca metoda mea practica si nestiintifica va va ajuta, cu atat mai bine; nu stairui si nu afirm nimic.

Dupa o pauza oarecare, Arkadie Nikolaevici a continuat :

E mai usor sa stapanesti si sa realizezi pe scena procesul de comunicare reciproca cu partenerul. Dar si aici intalnim greutati pe care trebuie sa le cunosti si cu care trebuie sa stii sa te lupti. De pilda, noi suntem cu voi pe scena si voi comunicati nemijlocit cu mine. Dar eu sunt voluminos. Vedeti cum sunt! Am nas, gwra, picioare, maini, cap. Oare poti sa comunici deodata cu toate partile din care e alcatuit trupul meu ? m-a intrebat Tor-tov. Daca e imposibil, atunci alege-ti o parte oarecaire, un punct din mine cu care sa comunici.

232Ochii ! a propus cineva. Ei sunt oglinda sufletului.

233Cum vedeti, eind e vorba de comunicare, voi cautati in om, inainte de toate, sufletul lui, lumea lui interioara. Cautati deci in mine sufletul.

234Cum se face asta? nu se dumereau elevii.

235Viata nu v-a invatat cumva acest lucru ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici. Oaire n-ati pipait niciodata un suflet strain, n-ati introdus in el antenele sentimentului vostru ? Asta nu se invata. Priviti-,ma mai atent, cautati sa intelegeti si sa simtiti starea mea launtrica. Uite asa ! Cum sunt eu acum dupa -parerea voastra ?

236Bun, bine intentionat, prietenos, insufletit, interesat, m-am straduit eu sa-'i simt starea.

237Si acuma ? a intrebat Arkadie 'Nikolaevici.

M-am pregatit sa raspund, dar pe neasteptate l-am vazut in fata mea nu pe Arkadie Nikolaevici, ci pe Famusov cu toate ticurile lui obisnuite, CU ochii lui naivi, cu buzele groase, cu mainile pufoase si cu gesturile moi, batranesti ale omului .rasfatat.

238Cu cine comunici ? m-a intrebat Tortov cu glasul lui Famuzov si cu tonul dispretuitor cu care vorbea el cu Molcialin [2].

239Fireste, cu Famuzov, am raspuns eu.

240Si cum a ramas cu Tortov ? m-a intrebat din nou Arkadie Nikolaevici, transformandu-se intr-o clipita in el insusi. Daca nu comunici cu nasul lui Famuzov si cu 'miinile lui, care s-au schimbat la mine fiindca le-am studiat caracteristicile, ci cu sufletul ,meu, atunci in mine a ramas acelasi suflet. Nu pot sa-1 alung din mine, nu pot nici sa iau cu chirie unul strain

241de la alta persoana. inseamna ca ai dat gres de data asta si ai comunicat

242nu cu sufletul, ci cu altceva. Cu ce, deci ? v

intr-adevar, cu ce oare am comunicat ?

Sigur, cu sufletul, nu. Tin minte cum, o data cu intruchiparea lui Toirtov in Famuzov, adica cu schimbarea obiectului, s-a schimbat in mine si sentimentul : cel respectuos de care sunt patruns in fata lui Arkadie Nikolaevici s-a transformat intr-unui ironic-binevoitor pe care-1 provoaca in mine chipul lui Famuzov in interpretarea lui Toirtov. Asa ca n-am izbutit sa deslusesc cu cine comunicasem si am recunoscut-o in fata lui Arkadie Nikolaevici.

- Dumneata ai comunicat cu o fiinta noua, al carui nume e Famuzov-Toirtov sau Tortov-Famuzov. Gand va veni timpul, dumneata vei cunoaste aceasta metamorfoza facatoare de minuni a artistului care creeaza. Deocamdata sa stiti numai ca oamenii cauta intotdeauna sa comunice cu sufletul obiectului, nu cu nasul, cu ochii, cu nasturii lui, cum o fac actorii

pe scena.

E de ajuns ca doua persoane sa se inteleaga una pe cealalta, pentru ca imediat sa se nasca intre ele in chip firesc o comunicare reciproca.

Iata, de piilda, noi ne-am inteles acum si intre noi s-a si creat o asemenea comunic are.

Eu ma straduiesc sa va transmit gandurile mele, iar voi ma ascultati si faceti eforturi ca sa prindeti cunostintele si experienta mea.

243Dar asia, nu va suparati, nu e o comunicare reciproca - s-a amestecat Govoirkov - pentru ca pirocesul de daruire al sentimenteioir se face numai de catre dumneavoastra - subiectul, adica vorbitorul, iar pirocesul de percepere a sentimentului, vedeti, se face de catre noi - obiectele,

ascultatorii. Scuzati-ma, va rog, unde e deci aici reciprocitatea ? Unde sunt deci curentele ide intalnire ale sentimenteioir ?

244Dar ce faci dumneata acum ? 1-a intrebat Toirtov. Ma contrazici, incerci sa ma convingi, adica imi transmiti indoielile dumitale, iar eu le percep. Chiar asta e acel curent de intalnire de care vorbesti.

245Acum, dar inainte, cand ati vorbit singur ? dibuia Govoirkov.

246Eu nu vad diferenta, s-a impotrivit Airkadie Nikolaevici. Noi comunicam si atunci si continuam sa comunicam si acum. Se intelege ca, in timpul comunicarii, procesele predarii si perceperii alterneaza intre ele. Dar si atunci cand vorbeam singur, iar dumneata ma ascultai, eu simteam indoielile care se furisau in sufletul dumitale. Mi le transmiteau si nerabdarea, si miirairea, si tulburarea dumitale.

De ce oare am perceput eu atunci aceasta nerabdare si tulburare a dumitale ? Pentru ca n-ai putut sa le tii in dumneata, pentru ca si atunci alternau pe nesimtite in dumneata procesele de percepere si redare. inseamna ca si atunci cand taceai a existat acest curent de comunicare de care e vorba. Si, in sfirstt, el a izbucnit afara acum, ,1a ultima dumitale obiectiune. Nu-i asta oare un exemplu de continua comunicare reciproca ?

Pe scena tocmai o asemenea comunicare reciproca si continua e deosebit de importanta si de necesara, fiindca opera autorului, jocul actorilor constau aproape exclusiv in dialoguri, care sunt comunicari reciproce a doi sau mai multi oameni - personajele piesei.

Din pacate, o asemenea comunicare reciproca, continua, se intalneste rar in teatru. Majoritatea actorilor, chiar daca se folosesc de ea, o fac numai in timpul in care rostesc ei singuri cuvintele rolului; lor, dar, cum intervine tacerea si replica altui personaj, ei nu asculta si nu percep gin-durik partenerului, incetand sa mai joace pana cand vine randul replicii lor urmatoare. O asemenea maniera actoriceasca nimiceste continuitatea comunicarii reciproce, care cere o redare si o percepere a sentimentelor nu numai atunci cand se debiteaza cuvinte sau se asculta raspunsuri, dar si in timpul tacerii, cand discutia ochilor continua adesea.

Comunicarea cu intreruperi nu e justa, de aceea invatati-va sa va spuneti altuia gandurile si, dupa ce le-ati exprimat, sa urmariti ca ele sa ajunga pana la constiinta si la sentimentul partenerului; pentru asta, e nevoie de o pauza care sa nu fie mare. Numai dupa ce v-ati convins de asta si v-ati spus cu ochii ceea ce nu incapea in cuvinte, apucati-va sa transmiteti restul replicii. La randul vostru, invatati-va sa percepeti cuvintele si gandurile partenerului de fiecare data intr-un fel nou, potrivit iui „astazi'. Sa cunoasteti mai bine ginduri'le si cuvintele stiute de voi din replica celuilalt, cuvinte pe care le-ati auzit de multe ori la repetitii si la numeroase spectacole jucate. Procesele de perceptie reciproce continui, de redare a sentimentelor si gandurilor trebuie realizate de fiecare data si la fiecare repetare a creatiei. Aceasta cere o mare atentie, tehnica si disciplina artistica.

Arkadie Nikolaevici n-a putut sa-si sfarseasca explicatiile, pentru ca timpul lectiei se scursese.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a continuat caracterizarea diferitelor feluri de comunicare, inceputa data trecuta. El a spus :

- Trec ;la analizarea unui nou fel de comunicare cu un obiect imaginar, ireal, inexistent (de pilda cu umbra tatalui lui Hamlet). Ea nu e vazuta nici de artistul de pe scena, nici de spectatorul din sala.

Oamenii care nu au experienta unor asemenea obiecte cauta sa intre intr-o stare de halucinatie, ca sa vada cu adevarat obiectul care nu exista, ci se subintelege numai. Toata energia si atentia lor pe scena se iroseste in asta.

Dar actorii cu experienta inteleg ca chestiunea nu sta in „stafia' insasi, ci in atitudinea interioara fata de ea si de aceea ei pun in locul obiectului inexistent („stafia') magicul lor „daca' si se straduiesc sa-si raspunda cinstit, constiincios : curn ar fi actionat ei, daca in spatiul gol de pe scena ar fi aparut in fata lor „stafia'.

La randul Iar unii artisti, si indeosebi elevii incepatori, irecurg in exercitiile ilor de acasa tot ,1a un obiect inchipuit, neavindu-1 pe cel viu. Ei il pun in gand in fata lor si pe urma incearca sa-1 vada si sa comunice cu locul gol. Si in acest caz se cheltuieste multa energie si atentie, nu cu tema interioara - de caire e nevoie pentru procesul trairii - ci numai cu efortul de a vedea ceea ce nu exista de fapt. Actorii si elevii, obisnuindu-se cu o asemenea comunicare nejusta, aduc fara voie aceeasi metoda si pe scena, se dezobisnuiesc pana la Urma de obiectul viu, se deprind sa puna intre ei si partenerul inchipuit, obiectul mort. Acest obicei primejdios se inradacineaza adesea atat de tare, incat ramane pentru toata viata.

Ce calvar e sa joci cu actorii caire se uita la tine, dar vad pe altcineva si se adapteaza dupa aceasta nalucire, nu dupa tine ! Asemenea parteneri sunt separati printr-un zid de cei cu care ar fi trebuit sa comunice nemijlocit ; ei nu seziseaza nici replicile, nici intonatiile, nici un fel de mijloace de comunicare. Ochiul lor voalat se uita in spatiu si vede naluci. Temeti-va de aceasta deviere actoriceasca primejdioasa si ucigatoare 1 Ea se inradacineaza usoir si e greu de indepartat.

-- Totusi, ce e de facut cand nu exista obiectul viu al comunicarii ? am intrebat eu.

- Foiarte simplu : nu comunica de loc pana cand el nu se va gasi, a raspuns Tortov. Voi aveti lectii de „antrenament si disciplina'. Ele sunt create anume ca sa nu va exersati singuri, ci oite doi sau in grupe. Repet: stairui cu putere ca elevii sa nu comunice cu obiecte neinsufletite, ci sa sa exerseze cu obiecte vii, sub supravegherea unui ochi experimentat.

Nu e mai putin greu felul de comunicare cu obiectul colectiv sau, cu alte cuvinte, cu sala plina de mii de capete numite in genere „publicul'.

247Nu e voie sa comunici cu ei! In nici un fel! s-a grabit sa ne pire-vina Viuntov.

248Da, ai dreptate : nu e voie sa comunici direct la spectacole, dar e necesar s-o faci indirect. Greutatea si particularitatea comunicarii noastre scenice consta tocmai in ceea ce se petrece in acelasi timp cu partenerul si cu spectatorul. Cu, primul direct, constient, cu al doilea indirect, prin partener, si inconstient. Remarcabil e faptul ca si cu unul si cu celalalt comunicarea e reciproca.

Dar Sustov a protestat:

249inteleg ca comunicarea actorului cu ceilalti interpreti pe scena se poate numi reciproca, dar se poate oare s-o socotim astfel si in raport cu spectatorii ? Pentru asta trebuie ca publicul, la rundul lui, sa ne transmita si el ceva pe scena. In realitate insa, ce primim noi de la el ? Aplauze si buchete, si astea nu in momentul creatiei, nu in timpul spectacolului, ci in pauze.

250Dar Tisul, dar lacrimile, dar aplauzele, dar neastimpairul din sala in timpul actiunii, emotia si mai cate inca ! Astea nu le pui la socoteala ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici.

Ara sa va povestesc o intimplaire care zugraveste perfect legatura si comunicarea reciproca a spectatorilor cu scena, a continuat el sa ne demonstreze. La unul dintre matineele spectacolului pentru copii Pasarea albastra, in momentul judecarii copiilor de catre copaci si animale, am simtit in intuneric ca ma impinge cineva. Era un baiat de vreo zece ani.

„- Spune-le ca cotoiul trage cu urechea. Uite-1, s-a ascuns, il vad!' soptea un glascior de copil emotionat, speriat de participarea tui Tiltil si Mitil.

N-am izbutit sa-1 linistesc si atunci micul spectator s-a furisat pana la scena si din sala, peste rampa, a inceput sa le sopteasca actritelor caire interpretau copiii ca le ameninta o primejdie.

Nu e asta oare un raspuns din sala ? !

Ca sa apreciati mai bine ceea ce primiti de la multimea spectatorilor, incercati sa va lipsiti de ea si sa jucati spectacolul intr-o sala complet goala. Vreti ?

Mi-am imaginat o clipa situatia bietului actor care joaca in fata unei sali goale si am simtit ca nu poti juca pana la sfarsit un asemenea spectacol.

- Si de ce ? m-a intrebat Tortov, dupa ce i-am marturisit asta. Pen

tru ca in asemenea conditii nu exista o reciprocitate de comunicare a

actorului CU sala si fara asta nu poate exista o creatie in public.

Sa joci fara public e ca si cum ai canta intr-o camera fara rezonanta, ticsita cu mobile moi, tapisate si cu covoaYe. A juca intr-o sala pl'ina, care participa, e ca si cum ai canta intr-o incapere cu o acustica buna.

Spectacolul creeaza, cum s-ar spune, o acustica sufleteasca. El primeste de la noi si, ca o cutie de rezonanta, ne inapoiaza sentimentele lui vii, omenesti.

Intr-0 arta de interpretare conventionala, in care e vorba de mestesug, acest fel de comunicare cu obiectul colectiv se rezolva foarte simplu : nu rareori stilul piesei, interpretarea ei si a intregului spectacol constau tocmai in metoda conventionalului. Asa, de pilda, in comediile si vodevilurilor vechi frantuzesti actorii vorbesc permanent cu spectatorii. Personajele ies in primul plan si adreseaza, pur si simplu, celor care stau in sala unele replici sau un lung monolog care expune piesa. Aceasta se face cu o mare indrazneala, care impune. Si, intr-adevar, daca e vorba sa comunici cu publicul, atunci comunica asa ca sa domini multimea si sa dispui de ea.

In noul fel de comunicare colectiva, in scenele de masa, ne intalnim de asemenea cu multimea, dar nu in public, ci chiar pe scena si nu ne folosim de o comunicare indirecta, ci de una directa, nemijlocita, cu obiectul masa. in aceste cazuri trebuie uneori sa comunici cu unele obiecte din multime luate aparte, iar in alte momente, sa cuprinzi intreaga masa. Asta e, cum s-ar spune, o comunicare reciproca largita.

Marele numar de persoane din scenele de masa, complet diferite ca natura, participand in schimbul reciproc cu cele mai variate sentimente si ganduri, ascute puternic procesul, iar colectivitatea inflacareaza temperamentul fiecarui om in parte si pe al tuturor laolalta. Asta ii emotioneaza pe actori si produce o mare impresie in randurile spectatorilor.

Dupa aceea, Arkadie Nikolaevici a trecut la un nou fel de comunicare, comunicare actoriceasca mestesugareasca.

- Ea se indreapta direct de pe scena catre sala, trecand cu vederea partenerul - personajul din piesa. Aceasta e o cale de minima rezistenta. O asemenea comunicare, dupa cum va e cunoscut, e o simpla exhibitie actoriceasca, un joc superficial. N-o sa ne intindem asupra ei, deoarece la lectiile trecute am vorbit destul despre mestesug. Trebuie sa credem ca nici in domeniul comunicarii nu veti confunda exhibitia actoriceasca cu tendinta autentica de a transmite partenerilor si de a percepe de la ei trairi vii, omenesti. Intre aceasta inalta creatie si actiunea simpla actoriceasca mecanica e o diferenta imensa. Acestea sunt doua feluri de comunicari, complet opuse una alteia.

Arta noastra recunoaste toate felurile de comunicare indirecta, cu exceptia celei actoricesti. Dar si pe ea trebuie s-o cunosti si s-o studiezi, fie numai pentru ca sa poti lupta impotriva ei.

In concluzie, am sa va spun cateva cuvinte despre caracterul activ al

procesului de comunicare.

Multi cred ca miscarile exterioare, vizibile - miscarile mainilor, ale picioarelor, ale corpului - sunt manifestari de activitate, in timp ce actiunile si procesele de comunicare sufleteasca, care nu se vad cu ochiul, nu sunt recunoscute ca atare.

Asta e o greseala si te supara cu atat mai mult, cu cat in arta noastra, care creeaza „viata spiritului omenesc' a rolului, orice manifestare de actiune interioara e deosebit de importanta si valoroasa.

Sa pretuiti deci comunicarea interioara si sa stiti ca ea este una din cele mai importante actiuni efective pe scena si in creatie, extrem de necesara in procesul crearii si transmiterii „vietii spiritului omenesc' a rolului.

-…anul 19.

- Ca sa comunici, trebuie sa dispui de elementul cu care sa comu

nici, adica, inainte de toate, sentimentele si gandurile tale proprii traite,

a spus Arkadie Nikolaevici la lectia de astazi.

In realitatea de toate zilele, ele sunt create de viata insasi. Materialul pentru comunicare se naste in noi de la sine, in functie de situatiile inconjuratoare.

Iri teatru nu e acelasi lucru, si aici se iveste o greutate noua. In teatru ni se propun sentimentele si gandurile rolului, straine de noi, create de actor, tiparite cu litere moarte in textul piesei. E greu sa traiesti un asemenea material sufletesc. E mult mai usor sa joci superficial, actori-ceste, rezultatele exterioare ale unei pasiuni a rolului, in fond inexistenta.

Acelasi lucru se petrece si in domeniul comunicarii : e mai greu sa comunici autentic cu partenerul si mult mai usor sa reprezinti faptul ca comunici. Aceasta e calea minimei rezistente. Actorilor le place aceasta cale si de aceea inlocuiesc bucuros pe scena procesul comunicarii autentice cu un joc artificial, simplu, actoricesc. E interesant sa urmaresti: ce material le trimitem noi spectatorilor in asemenea momente ?

Merita sa te gandesti la aceasta intrebare. Pentiu mine are insemnatate ca voi sa n-o intelegeti numai cu mintea, sa n-o simtiti numai, dar sa vedeti si cu ochiul ceea ce aduceti pe scena pentru a comunica cu spectatorul. Ca sa v-o demonstrez, cel mai usor lucru e sa ma duc eu insumi pe scena si sa va ilustrez cu exemple expresive ceea ce trebuie sa stiti, sa simtiti si sa vedeti.

Arkadie Nikolaevici ne-a jucat pe scena un spectacol intreg, minunat ca talent, maiestrie si tehnica actoriceasca. El a inceput cu o poezie pe care a spus-o foarte repede, cu efect, dar fara sa-i apara ideile limpezi, asa ca noi n-am inteles nimic.

- Cu ce anume comunic eu acum cu voi ? ne-a intrebat el. Elevii se sfiau si nu se hotarau sa raspunda.

- Cu nimic, pur si simplu ! a spus el in locul nostru. Am debitat

cuvintele, le-am risipit cum risipesti mazarea din cos, fara sa inteleg nici

eu cui si ce spun.

Iata un material fara continut, prin care actorii comunica des cu spectatorii, debitind cuvintele rolului, fara sa le pese nici de sensul lor. nici de subtextul lor, ci numai de efectul lor.

Dupa un minut de chibzuire, Arkadie Nikolaevici ne-a anuntat ca va citi monologul lui Figaro din ultimul act al Nuntii lui Figaro.

De data asta, jocul lui a fost o cascada intreaga de uimitoare miscari, intonatii, treceri, hohote molipsitoare, dictiune desavarsita, de vorbire limpede si de sunete cristaline, cu un timbru de glas incantator. Abia ne-am stapanit sa nu-1 ovationam, atat era de scenic si sclipitor. In ceea ce priveste continutul, nici acum n-am putut sa-i prindem si n-am stiut despre ce a fost vorba in monolog.

- Cu ce am comunicat deci cu voi ? ne-a intrebat iar Tortov, si noi

din nou n-am putut sa-i raspundem, dar de data asta din pricina ca el ne

dase prea mult si noi nu putusem judeca dintr-o data ceea ce am vazut si auzit.

- Eu m-am infatisat pe mine in rol - a raspuns in locul nostru

Arkadie Nikolaevici - si m-am folosit de monologul lui Figaro, de cuvintele lui, de punerea in scena, de miscari, actiuni si altele, nu ca sa va arat rolul prin mine, ci pe mine insumi in rol, adica caracteristicile mele : figura, fata, gesturile, atitudinile, manierele, miscarile, mersul, glasul, dictiunea, vorbirea, intonatia, temperamentul, tehnica, intr-un cuvant tot, afara de sentiment si de traire.

Pentru cei al caror aparat de reprezentare plastica exterioara e pregatit, sarcina pusa nu e grea. E destul sa ai grija ca limba sa accentueze sunetele, silabele, cuvintele, frazele; ca atitudinea si miscarile sa arate plasticitate, si ca totul laolalta sa placa spectatorilor. Pentru asta nu trebuie sa te urmaresti numai pe tine, dar si pe cei ce stau de cealalta parte a rampei. Eu m-am oferit pe mine cu amanuntul si cu toptanul ca O fata de varieteu, urmarind permanent daca aceasta demonstratie ajunge la destinatie. Ma simteam o marfa, iar pe voi, niste cumparatori.

Iata inca o proba de ceea ce nu trebuie de fel sa faca actorii pe scena, cu toate ca procedeul se bucura de un mare succes in randurile spectatorilor.

A urmat apoi a treia experienta.

- Adineauri m-am aratat pe mine in rol, a spus el. Acum insa o sa va arat rolul in mine, asa cum e el dat de autor si lucrat de mine. Asta nu inseamna ea-1 voi trai. Chestiunea nu e in traire, ci doar in conturarea lui, in textul verbal, in mimica si actiuni exterioare, in punere in scena si altele. Eu nu voi fi creatorul rolului, ci numai expunatorul lui formal.

Arkadie Nikolaevici ne-a jucat o scena dintr-o piesa cunoscuta de noi, in «care un general, ramas intamplator singur acasa, nu stie cum sa-si petreaca timpul. De plictiseala, el schimba locul scaunelor, ca sa stea ca soldatii la parada. Apoi pune in ordine lucrurile de pe masa, se ginddste la ceva vesel si picant, se uita cu groaza la lucrarile de la serviciu, semneaza unele[1] dintre ele fara sa le citeasca, apoi casca, se intinde si se apuca iar de munca lipsita de sens de mai inainte.

In tot timpul acestui joc, Tortov a rostit textul monologului asupra nobletei celor sus-pusi si a lipsei de educatie a tuturor celorlalti oameni, cu o claritate neobisnuita.

Arkadie Nikolaevici a reprodus textul rolului rece, exterior, a schitat punerea in scena, a aratat formal linia si conturul ei, fara incercari de insufletire sau adancire a lor. In unele locuri, el cizela tehnic textul, in altele actiunea, adica uneori intensifica si sublinia atitudinea, miscarea, jocul, gestul, alteori sublinia amanuntele de caracter ale personajului, aruncand tot timpul privirea spre public ca sa controleze daca conturul rolului marcat a ajuns la el. Acolo unde era nevoie, facea cu grija pauze. Asa joaca actorii si la al cinci-sutelea spectacol un rol de care s-au plictisit, dar care e bine lucrat, simtindu-se ha ca un gramofon, ba ca un operator de cinematograf care ruleaza de un numar nesfarsit de ori unul si acelasi film.

- Oricat ar fi de curios si de trist, dar o asemenea demonstratie formala a unui contur de rol nu se intampla des sa fie si bine lucrata in teatru, a observat Arkadie Nikolaevici.

Acum - a continuat el - imi ramane sa va arat cum si cu ce trebuie sa comunicam pe scena, adica cu sentimentele vii, palpitante, analoage cu acelea ale rolului autentic traite si intruchipate de interpret.

Dar voi ati vazut destul de des un asemenea joc chiar pe scena pe care am izbutit eu mai bine sau mai rau sa indeplinesc procesul comunicarii. Voi stiti ca in aceste spectacole eu caut sa am de-a face numai cu partenerul, ca sa-i daruiesc sentimentele mele omenesti, proprii, analoage cu sentimentele eroului interpretat de mine. Restul, ceea ce creeaza o completa contopire cu rolul si naste o noua faptura, artistul-rol, se savarseste inconstient. In asemenea spectacole ma simt intotdeauna pe mine insumi pe scena in situatiile propuse piesei de catre regizori, de catre mine insumi si de catre toti creatorii spectacolului.

Acesta e un fei rar de comunicare scenica, care, din pacate, are putini adepti.

Trebuie oare sa explic - a rezumat Tortov - ca arta noastra recunoaste numai ultimul gen de comunicare cu partenerul, prin sentimentele propriei trairi a actorului ? Noi respingem sau toleram cu inima stransa celelalte genuri de comunicare. Dar si ,pe ele trebuie sa le cunoasca fiecare actor, ca sa lupte cu ele.

Acum isa vedem prin ce si cum comunicati voi pe scena. De data aceasta, voi veti juca, iar eu voi semnala, cu ajutorul unei sonerii, momentele false de comunicare. Asa vor fi socotite cele la care veti devia de la- obiectul-partener sau veti arata rolul in voi, va veti arata pe voi in r-ol sau, pur si simplu, il veti expune. Voi semnala toate aceste greseli cu ajutorul soneriei.

Numai trei feluri de comunicare vor fi intampinate cu o tacere aprobativa :

1) comunicarea directa cu obiectul de pe scena si, prin el, indirect cu spectatorul ;

2) comunicarea cu sine insusi ;

3) comunicarea cu obiectul care lipseste sau e inchipuit.

Apoi a inceput vizionarea.

Eu cu Sustov am jucat mai curand bine decat prost si, cu toate astea, spre uimirea noastra, soneria a sunat de multe ori.

Aceleasi probe au fost facute cu toti ceilalti elevi si la urma au fost chemati pe scena Govorkov si Veliaminova.

Noi ne asteptasem ca Arkadie Nikolaevici sa fie nevoit in timpul jocului lor sa sune aproape neincetat, dar, spre uimirea noastra, s-a sunat de multe ori, dar mult mai putin decat crezusem. Ce inseamna asta si ce concluzie trebuie sa tragem din experientele facute ?

- Asta inseamna - a rezumat Toirtov, dupa ce noi i-arn exprimat nedumerirea noastra - ca multi dintre acei care se falesc ca pot realiza o comunicare justa de fapt greseau deseori, iar cei pe care ii condamna atat de aspru se dovedesc capabili de o comunicare justa. Diferenta insa intre unii si altii sta in procentajul comportarii : la unii sunt cantitativ mai multe momente de comunicare nejuste, in timp ce la altii, mai multe juste.

Arkadie Nikolaevici a spus la sfarsitul lectiei : Iata concluzia pe care o puteti trage din aceste experiente: comunicarea justa sau nejusta nu se realizeaza intr-o masura deplina. Viata actorului pe scena abunda atat in unele, cat si in celelalte momente si de aceea cele juste alterneaza cu cele nejuste.

Daca s-ar putea face o analiza a comunicarii, atunci ar trebui sa semnalam ca s-au realizat: atatea procente de comunicare cu partenerul, atatea de comunicare cu spectatorii, atatea de simple aratari ale conturului rolului, atatea de debitare, atatea de exhibare etc, etc. Combinatia care rezulta din atatea procente de comportari determina intr-o masura sau in alta justetea comunicarii. Cei care au cel mai mare procent de comunicare cu partenerul, cu obiectul imaginat sau cu el insusi sunt mai aproape de ideal si, dimpotriva, cei care au mai putine asemenea momente deviaza mai mult de la comunicarea justa.

Afara de asta, in numarul obiectelor si comunicarilor pe care noi le socotim gresite exista unele mai rele si altele mai putin rele. Asa, de pilda, sa arati rolul prin tine, conturul lui psihologic, fara. sa-1 traiesti e mai bine decat sa te arati pe tine insuti in rol sau sa-1 expui mestesugareste.

Asa se obtine o serie nesfarsita de combinatii, pe care e igreu sa le numeri. Sarcina fiecarui artist e sa evite impestritarea de care am vorbit si sa joace intotdeauna just.

Pentru asta, e mai bine sa procedezi asa : pe de o parte sa te inveti sa-ti stabilesti pe scena obiectul-partener si comunicarea de actiune cu el si,

pe de alta parte, sa cunosti bine obiectele nejuste, comunicarea cu ele, sa te inveti sa lupti cu aceste greseli pe scena in momentul creatiei. Fiti de asemenea deosebit de atenti la calitatea materialului launtric prin care comunicati.

…anul 19..

- Astazi weau sa controlez uneltele si mijloacele comunicarii voastre exterioare. Trebuie sa stiu daca le pretuiti indeajuns, ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Duceti-va cu totii pe scena, asezati-va cate doi si incepeti o controversa oarecare.

„Cel mai usor e s-o faci cu ultracertaretul nostru, cu Govorkov',

chibzuiam eu in mine.

De aceea m-am asezat langa el. Peste o clipa, scopul a fost atins.

Arkadie Nikolaevici a observat ca pe cand ii explicam gandul meu lui Govorkov, ma foloseam intens de Ultimi si de degete. De aceea el a poruncit sa-mi fie legate cu niste servetele.

1 Pentru ce faceti asta ? nu ma dumeream eu.

2 Pentru a demonstra contrariul : pentru ca dumneata sa intelegi bine cat de des ,,nu pretuim cele pe caire le avem, iar pierzandu-le, le plin-gem' si pentru ca sa te convingi ca daca ochii sunt oglinda sufletului, vir-furile degetelor sunt ochii trupului nostru, spunea Tortov pe cand ma legau.

Lipsit de palmele mainilor si de degete pentru comunicare, am intensificat intonatia vorbirii. Dair Arkadie Nikolaevici mi-a propus sa-mi moderez vehementa si sa vorbesc incet, fara sa ridic si sa cobor inutil glasul.

In schimb, am avut nevoie de ajutorul ochilor, mimicii, miscarii sprancenelor, igitului, capului, trupului. Ele se straduiau, cu eforturi comune, sa inlocuiasca ceea ce mi se luase. Dar mi-au legat bratele, picioarele, trupul si gatul de fotoliu si nu mi-a ramas la dispozitie decat gura, urechile, ochii, mimica.

Dupa aceea toata fata mi-a fost acoperita si legata cu o batista. Am inceput sa zbier, dar asta nu a ajutat la nimic.

Din acel moment, lumea exterioara a disparut pentru mine si la dispozitia mea au ramas numai viziuni interioare, auzul interior, imaginatia, „viata spiritului meu omenesc'.

Am fost tinut mult timp in aceasta stare. In sfarsit mi-a ajuns la ureche o voce dinafara, pairca de pe lumea cealalta :

- Vrei sa-ti restitui unul dintre organele de comunicare luate ? Alege : care? striga din toate puterile Arkadie Nikolaevici.

Am cautat sa raspund cu o miscare care insemna : „Bine, o sa ma gandesc !'

Ce se petrecea inauntrul meu cand trebuia sa aleg cel mai important si necesar organ de comunicare ?

inainte de toate, a inceput in mine o controversa pentru intaietatea a doi candidati: vazul si vorbirea. Dupa traditie, primul e expresia si trans-mitatorul sentimentului, iar a doua, a gandului.

Daca e asa, atunci care din ele e tovarasul de idei ?

Aceasta intrebare a pricinuit in mine controversa, cearta, revolta, confuzie.

Sentimentul tipa ca aparatul vorbirii ii apartine lui, deoarece nu cu-vintul insusi e atat de important, ci intonatia, care exprima atitudinea interioara fata de ceea ce se spune.

Alt razboi a inceput din pricina auzului. Sentimentul ma asigura ca el e cel mai bun stimulent, iair vorbirea staruia asupra faptului ca auzul e un accesoriu necesar ei, ca fara el n-are cui sa se adreseze. Apoi a inceput cearta din pricina mimicii si a mainilor.

Pe ele nu le poti lega in nici un fel de vorbire, pentru ca nu rostesc cuante. Cu ce sa le pun in legatura ? Dar trupul ? Dar picioarele ?

- Dracu s-o ia de treaba ! m-am infuriat eu, incurcat cu desavir-

sire. Actorul nu e un invalid ! Sa mi se restituie totul ! Nici un fel de con

cesii !

Cand mi-au scos piedicile si legaturile, i-am exprimat lui Tortov lozinca mea „de revolta' : „ori tot, ori nimic'. El m-a laudat si a spus :

- In sfarsit ai inceput sa vorbesti ca un artist caire intelege insemnatatea fiecarui organ de comunicare! Experienta de azi sa-ti ajute sa le pare-

tuiesti pana la capat si dupa merit 1

Sa indepartati pentru totdeauna din scena ochiul gol actoricesc, fata imobila, glasul surd, vorbirea fara intonatii, trupu[1] stangaci cu sira spinarii si gatul tepene, bratele, mainile, degetele, picioarele inlemnite, prin care nu trece miscarea ; umbletul si afectarile ingrozitoare !

Actorii sa-si consacre aparatului lor creator tot atata atentie cat daruieste vioristul pretiosului sau instrument Stradivarius sau Amati.

A trebuit sa incheiem lectia mai devreme, fiindca Arkadie Nikolaevici

era ocupat in spectacolul de seara.

…anul 19..

- Pana acum am avut de-a face pe scena cu comunicarea exterioara, vizibila, corporala, ne-a spus Tortov la lectia de astazi. Dar exista si un alt fel de comunicare si mai important: comunicarea interioara, invizibila, sufleteasca, despre care va fi vorba astazi.

Greutatea sarcinii care ne sta in fata consta in faptul ca voi ifi nevoit sa va vorbesc despre ceea ce simt, dar nu stiu sa exprim, despre un lucru incercat doar in practica, pentru care nu am nici formule teoretice, nici cuvinte gata pregatite, clare, un lucru pe care pot sa vi-1 explic doar prin aluzii, straduindu-ma sa va fac sa simtiti voi singuri senzatiile de care va fi vorba.

M-a apucat de mina strans, apoi

Mi-a petrecut-o peste mana lui

Si, adumbrindu-si ochii cu cealalta,

Mi-a cercetat cu-atata ravna chipul,

incat credeai ca vrea sa-1 zugraveasca.

A stat mult timp asa. Intr-un tarziu,

Usor stringindu-mi bratul, de trei ori

A dat din cap, si-atat de-adanc si trist

A suspinat, de parca trupul tot

Avea sa se prefaca in farame,

Sfirsindu-1. M-a lasat apoi sa plec.

Cu capul dat pe spate, ai fi zis

Ca drumul si-1 gaseste fara ochi,

Si-n prag iesind far-ajutorul lor,

M-a luminat cu ei pana la capat.

- Nu simtiti oaire in aceste randuri ca e vorba despre comunicarea tacuta a lui Hamlet cu Ofelia ? N-ati observat oare in viata sau pe scena, in comunicarile voastre reciproce, senzatia curentului volitiv care circula in voi, care parca tasneste prin ochi, prin varfurile degetelor, prin podi corpului ?

Cum sa numim aceasta cale si acest mijloc al comunicarii reciproce ? Emitere de raze si perceptie de raze ? Transmitere si receptie ? Neavand o alta terminologie, ne vom opri la aceste cuvinte ; de bine, de rau, ele ilustreaza expresiv acel proces de comunicare despre care am sa va vorbesc.

Nu mai e mult pana cand curentii invizibili care ne intereseaza acum vor fi studiati de catre stiinta si atunci se va crea pentru ei o terminologie mai potrivita. Deocamdata, sa ramanem la aceste denumiri elaborate de limbajul nostru actoricesc.

Acum sa incercam sa ne apropiem de cercetarea cailor invizibile de comunicare indicate cu ajutorul propriilor noastre senzatii, sa le cautam si sa le semnalam in noi insine.

Aisa-mumitele raze de emitere si raze de percepere sunt abia perceptibile cand suntem linistiti. Dar in momentul unei traiiri puternice, de extaz, de sentiment insufletit, aceste emiteri si receptii devin mai pirecise si mai perceptibile, atat pentru cei care le emit, cat si pentru cei care le percep.

Se poate intampla ca vreunul dintre voi sa le fi sezisat in unele momente izolate izbutite ale spectacolului experimental, cand, de exemplu, dumneata, Maloletkova, ai intrat brusc pe scena cu tipatul „Salvati-ma !', sau cand dumneata, Nazvanov, ai jucat monologul : „Sange, Jago, sange !', sau in timpul exercitiului cu nebunul, ori chiar in viata, unde simtim in noi, in fiecare clipa, curentii interiori despre caire e vorba.

Ieri chiar, am urmarit in casa unor rude ale mele o scena intre doi logodnici tineri. Ei erau certati, nu-si vorbeau, sedeau departe unul de altul. Logodnica se prefacea ca nu-1 observa pe logodnic. Dar ea se prefacea numai, ca sa-i atraga si mai mult atentia. (Oamenii au si metoda asta : de a nu comunica, tocmai pentru a comunica.) In schimb, logodnicul, cu ochii unui iepure care s-a facut vinovat, nemiscat tot timpul, se uita rugator la logodnica si o strapungea cu privirea. El ii prindea privirea de departe, ca sa simta si sa inteleaga din ea ce cocea in inima ei. Nu-si lua ochii de la ea ; prindea, cu privirea, sufletul ei viu. El patrundea in ea cu antenele invizibile ale ochilor lui. Dar logodnica suparata se sustragea de la comunicare. In sfarsit el a izbutit sa prinda o raza a privirii ei, care a sclipit o secunda.

Dar bietul tanar n-a devenit mai vesel, ci, dimpotriva, mai trist. Atunci el, parca intamplator, a trecut in alt loc, de unde putea mai usor sa se uite drept 'in ochii ei. El ar fi luat-o bucuros de mana, ca sa-i transmita pir in atingere sentimentul lui, dar nici asta nu izbutea, pentru ca logodnica hota-rit nu dorea sa comunice cu el.

Cuvintele lipseau, nu existau vorbe sau exclamatii izolate ; nici mimica, miscari, actiuni. Dar, in schimb, erau ochii, privirea. Asta e o comunicare, intr-un fel pur directa, nemijlocita, de la suflet la suflet, de la ochi la ochi ori prin vinfurile degetelor, prin trup, fara actiuni fizice vizibile.

Sa ne explice oamenii de stiinta natura acestui proces invizibil; eu pot sa spun doar ca il simt in mine si sa arat cum ma folosesc de aceste senzatii pentru arta mea.

Din pacate, lectia a fost iarasi intrerupta, deoarece Arkadie Nikolaevici a fost chemat urgent la teatru.

…anul 19..

- Haide sa cautam in noi, in timpul comunicarii, curentii invizibili ai emiterii de raze si ai perceperii de raze, pentru ca, pe calea experientei personale, sa le cunoastem, a propus Arkadie Nikolaevici.

Ne-am asezat perechi si m-am pomenit iar cu Govorkov.

Am inceput direct, fara nici o pregatire, sa „receptionam' si sa „transmitem' exterior, fizic, mecanic, fara nici un sens si motiv.

Tortov ne-a oprit numaidecat.

- Asta e o violentare de care trebuie sa ne temem grozav in acest proces delicat, meticulos, care e emiterea si perceperea de raze. Cand muschii sunt incordati, nu poate fi vorba de receptii si transmitere.

Iata-i pe Dimkova cu Umnovih cum si»au infipt unul ochii in ochii celuilalt, cum s-au apropiat unul de altul ca pentru o sarutare, nu pentru receptii si transmiteri invizibile.

incepeti cu nimicirea oricarei incordari, oriunde ar aparea ea. Lasa-ti-va pe spate ! a poruncit Arkadie Nikolaevici. inca ! inca ! Mult, mult mai mult! Sedeti cat se poate mai comod si mai liber ! E putin ! Prea putin ! Asa ca sa va odihniti cu adevarat. Acum uitati-va unul la altul. Asta inseamna a te uita ? Voi holbati ochii din pricina incordarii. Mai putin, mai putin ! Nici o incordare in pupile !

Ce receptionezi ? s-a adresat Arkadie Nikolaevici lui Govorkov.

2 Eu, nu va suparati, vreau sa continuu discutia noastra despre arta.

3 Nu cumva ai de gand sa transmiti cu ochii gandurile si cuvintele ? Asta nu-ti va izbuti, a observat Arkadie Nikolaevici. Transmite gandurile cu glasul si cu cuvintele, iar ochii sa-ti ajute sa completezi ceea ce nu poti transmite pirin vorbire.

Poate, la discutie, vei simti acel proces de emitere si percepere de raze care se creeaza la fiecare comunicare. Am reinceput discutia.

- Acum, in pauza, am simtit in dumneata emiterea de raze.

Tortov m-a aratat pe mine.

4 Iar la dumneata, Govorkov, pregatirea perceperii de raze. Aduce-ti-va aminte ce s-a petrecut in timpul acestei asteptari tacute.

5 Am dat igres, am explicat eu. Exemplul pe care l-am dat pentru demonstrarea ghidului meu nu 1-a convins pe partener, de aceea eu cautam unul nou si ma pregateam sa tintesc.

6 Si dumneata, Viuntov - s-a repezit deodata Tortov la el - ai simtit ulti ma privire a Maloletkovei ? Asta a 'fost o adevarata transmitere.

- Si inca ce fel de transmitere !! De-o saptamana intreaga simt „transmiterea' asta, incat, pur si simplu, nu mai pot! Zau ! se plangea Viuntov.

- Acum dumneata nu numai ca asculti, dar te straduiesti sa prinzi

in dumneata tot ce se petrece in obiectul care-ti vorbeste, mi s-a adresat

Tortov.

Simti oare ca in afara de comunicarea prin cuvinte, constienta, a unui schimb de ganduri, se petrece in dumneata, simultan, un alt proces de pal-pare reciproca, de absorbire a curentului in ochi si de trimitere a lui prin ochi ?

Uite, asta e comunicarea invizibila prin receptie si transmitere, care, intocmai ca un curent submarin, se misca incontinuu, fie ca vorbesti, fie ca taci, si formeaza acea legatura invizibila intre obiecte care creeaza coeziunea interioara.

Tineti minte, v-am vorbit la una din lectiile trecute ca poti sa te uiti, sa vezi, fara sa percepi si sa restitui nimic. Dar poti si sa te uiti, sa vezi, sa percepi si sa restitui razele sau curentele comunicarii.

Acum am sa fac o noua incercare de a provoca in voi emiterea de raze.

Dumneata vei comunica cu mine, a hotarat Arkadie Nikolaevici, asezandu-se in locul lui Govorkov.

Aranjeaza-te cat <mai comod, ou te enerva, nu te grabi si nu te forta, inainte de a transmite ceva altuia, trdbuie sa-ti faci tie insuti rezerve de ceea ce vrei sa dai. Nu poti da ceea ce nu ai nici tu. Faceti-va rezerve de orice material pentru comunicarea interioara, ne-a propus Arkadie Nikolaevici.

E mult oaire de cand munca voastra si psihotehnica ei vi se pareau complicate, iair acum o faceti jucandu-va ? Acelasi lucru va tfi si cu emiterea si perceperea de raze, argumenta Arkadie Nikolaevici in timp ce noi ne pregateam.

7 Transmite-mi sentimentele duimitale fara cuvinte, numai cu ochii, mi-a poruncit Arkadie Nikolaevici.

8 E imposibil sa transmiti numai cu ochii toate subtilitatile simtirii mele.

9 N-ai ce face, lasa sa se piarda subtilitatile.

10 Ce va iramine atunci ? mu pricepeam eu.

11 Sentimentul simpatiei, al respectului. Pe ele le poti transmite ta-cind. Dar nu poti obliga pe altul sa inteleaga fara cuvinte ca-1 iubesti pentru ca e destept, de treaba, muncitor, generos.

12 Ce vreau sa transmit? mi-am atintit eu ochii asupra lui Airkadie Nikolaevici.

13 Nu stiu, nu ma intereseaza sa stiu, a raspuns Tortov.

14 De ce ? m-am mirat eu.

15 Pentru ca iti holbezi ochii, a spus Arkadie Nikolaevici. Ca sa simt tonul general al sentimentelor traite de dumneata, e necesar ca dumneata insuti sa le traiesti chintesenta.

16 Dar acum ? Ati inteles ce va comunic ? Nu pot sa transmit mai limpede ceea ce simt, am spus eu.

17 Ma dispretuiesti pentru ceva, dar nu se poate afla -fara cuvinte pentru ce anume. Dar nu despre asta e vorba. Important e daca ai simti senzatia caire radia din curentul dumitale volitiv sau ba ? s-a interesat Tortov.

18 Ored ca da, in ochi - am iraspuns eu - si am inceput din nou sa controlez senzatiile ce mi s-a parut ca le-am avut.

19 Nu, acum dumneata te gandeai numai ca emiti curentul din dumneata. Te-ai incordat muscular. Barbia si gatul ti s-au intins, ochii au iesit din orbite Ceea ce vreau eu sa obtin de la dumneata se transmite mult mai simplu, mai usor, mai firesc. Ca sa „rever si' asupra altuia razele dorintelor dumitale, nu e nevoie de o munca musculara. Senzatia fizica a curentului care emana din noi e abia perceptibila, in timp ce incordarea cu care o incerci acum poate sa-ti faca inima sa plesneasca.

20 Va sa zica nu v-aim inteles ! mi-am pierdut eu rabdarea.

21 Odihneste-te, si in vremea asta o sa ma straduiesc sa-ti amintesc senzatia pe care o cautam noi si pe care o cunosti perfect in viata.

Una dintre elevele mele a comparat-o cu „mireasma caire izvoraste din floare', alta insa a adaugat ca „briliantul, care isi trimite stralucirea, ar trebui sa incerce o 'senzatie similara de emitere de raze'. Poti oare sa-ti inchipui senzatia florii caire trimite mireasma sau senzatia briliantului care revarsa din el raze ?

Mi-am adus aminte si eu de senzatia care izvoraste din curentul volitiv - a continuat Tortov - cand m-ara uitat in intuneric la lanterna magica caire revarsa pe ecran valuri de raze vii sau cand am stat la marginea unui crater de vulcan care emana aer fierbinte. In acel moment am simtit dogoarea puternica interioara a pamantului care arunca lava din sanul lui si mi-am adus aminte de senzatiile curentului sufletesc care izvorasc din noi in momentul comunicarii intense.

Aceste comparatii nu va imping spre senzatiile pe caire le cautam ?

22 Nu, aceste exemple nu spun nimic sentimentului meu, ma incapa-tinam eu.

23 In cazul acesta, sa incarc sa ma apropii de dumneata din alta parte, imi spunea Arkadie Nikolaevici cu o rabdare neobisnuita. Ascul-ta-ma.

Cand ma aflu la concert si muzica nu actioneaza asupra mea, inventez distractii impotriva plictiselii. Asa, de pilda, imi aleg pe cineva din public si incep sa-1 hipnotizez cu privirea. Daca e un chip frumos de femeie, ma straduiesc sa-i transmit admiratia mea ; daca e un chip respingator pentru mine, ii transmit dezgustul meu.

In aceste minute comunic cu victima aleasa si revars asupra ei razele care emana din mine. In timpul acestei indeletniciri, care poate ca va e cunoscuta si voua, eu incerc tocmai senzatia fizica pe care o cautam acum.

24 Cand hipnotizezi pe cineva, incerci aceeasi senzatie ? a intrebat Sustov.

25 Sigur, daca ne ocupam de hipnoza, atunci trebuie sa stim perfect ce cautam ! s-a bucurat Arkadie Nikolaevici.

26 Atunci asta e o senzatie simpla si bine cunoscuta noua ! m-am bucurat eu.

27 Dar parca am spus eu ca e una neobisnuita ? s-a mirat Tortov.

28 Dar eu cautam in mine ceva deosebit.

29 Asa se intampla intotdeauna, a declarat Tortov. E de ajuns sa incepi sa vorbesti despre creatie si toti se incordea;za numaidecat si devin nefiresti.

30 Repeta deci mai repede experienta noastra ! a poruncit Arkadie Nikolaevici.

- Ce transmit ? am intrebat eu.

31 Iarasi dispret.

32 Dair acum ?

33 Acum vrei sa ma mangai.

34 Iair acum ?

35 Acesta a ifost un sentiment de bunatate, dar cu un amestec de ironie.

36 Aproape just ! m-am bucurat eu de faptul ca im-a ghicit.

37 Ai inteles despre care senzatie a curentului emis e vorba ?

38 Parca da, am spus eu nehotarat.

- Uite, acest proces il numim noi, in limbajul nostru, emitere de raze. Denumirea singura determina minunat senzatia.

intr-adevar, parca sentimentele si dorintele noastre ar emana raze care se strecoara prin ochii nostri, prin corpul nostru si se revarsa, ca un torent, asupra altor oameni, a explicat cu insufletire Arkadie Nikolaevici.

Receptionarea de raze e'um proces invers, adica absorbi in tine sentimentele si senzatiile altora. Si acest termen defineste procesul de care e vonba. ineercati-1.

Aci, eu si Arkadie Nikolaevici ne-am schimbat rolurile : el a inceput sa-si transmita sentimentele, iar eu sa i le ghicesc destul de bine.

39 incearca sa definesti prin cuvinte senzatiile receptionarii de raze, mi-a spus Arkadie Nikolaevici, cand am sfarsit experienta.

40 Am sa le definesc cu un exemplu, ca eleva despre care ne-ati povestit, i-am propus eu. Magnetul care atrage fierul ar fi putut sa simta aceeasi senzatie de percepere de raze.

41 inteleg, rn-a aprobat Tortov.

A trebuit sa intrerupem lectia asta interesanta, deoarece eram asteptati la scrima.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a continuat explicatiile intrerupte.

42 Sper ca ati simtit legatura interioara care se formeaza intre artisti la comunicarea prin cuvinte si fara cuvinte, a spus el.

43 Mi se pare ca am simtit-o, am raspuns eu.

44 Asta a fost o coeziune interioara. Ea s-a creat din momente intiim-platoare. Dar daca o sa ne folosim de o serie lunga de trairi si sentimente logic si consecvent legate intre ele, atunci aceasta coeziune se va intari, va creste si, la urma urmelor, poate sa creasca pana la acea forta de comunicare pe care noi o numim „prindere', la caire procesele de emitere si de re-ceptionare de raze devin mai intense, mai vii si mai palpabile.

45 Care prindere ? s-au interesat elevii.

46 Asa cum prind clinii (buldogii de pilda) in dinti - a explicat Tor-tov - si noi, pe scena, trebuie sa prindem cu ochii, cu urechile, cu toate organele celor cinci simtiri. Daca e sa ascultam, atunci sa ascultam si sa auzim. Daca e sa mirosim, atunci sa mirosim. Daca e sa ne uitam, atunci sa ne uitam si sa vedem, iar nu sa lunecam cu ochiul peste obiect, fara sa-1 prindem, ca si cum l-am

netezi numai cu privirea noastra. Trebuie sa te agati de obiect, cum s-ar spune, cu dintii. Dar asta nu inseamna, fireste, ca trebuie sa te incordezi de prisos.

47 In Othello am avut macar un singur moment de asemenea prindere ? imi controlam eu senzatiile.

48 Au fost unul sau doua momente. Dar asta e prea putin. intregul rol al lui Othello e o continua „prindere'. Mai mult decat atat, daca pentru o alta piesa e nevoie, pur si simplu, de o „prindere', atunci pentru o tragedie shakesperiana e nevoie de o „prindere' absoluta. Dumitale ti-a lipsit.

In viata nu e intotdeauna nevoie de o „prindere' totala, dar pe scena, in tragedii mai ales, ea e indispensabila. intr-adevar, cum decurge viata ? Cea mai mare parte din ea se scurge in chestiuni cotidiene marunte. Oamenii se scoala, se culca, isi indeplinesc unele indatoriri sau altele. Asta nu cere „prindere' si se petrece mecanic. Dar asemenea momente nu sunt pentru scena. Sunt alte fragmente din viata, cand, in cotidian, erup momente sau fisii intregi de groaza, de inalte bucurii, de avant, de pasiune si alte trairi importante. Din ele se naste lupta pentru libertate, pentru idee, pentru existenta, pentru drepturi. Iata, de aceste momente avem noi nevoie pe scena. Dar tocmai ele cer, pentru a fi intruchipate, atat prinderea interioara, cat si cea exterioara. Astfel, trebuie indepartata din realitatea vietii o proportie de nouazeci si cinci la suta care nu cere prindere si merita sa fie luate pe scena doar cele cinci la suta pentru care ea e necesara. Iata de ce in viata poti sa traiesti fara prindere, iar pe scena ea e necesara aproape necontenit, permanent, in orice moment al creatiei inalte. Sa nu uiti ca prinderea nu e de loc o incordare fizica excesiva, ci o mare si intensa actiune interioara.

Afara de asta, sa nu uitati ca conditiile de munca in public ale actorului sunt foairte grele si cer o lupta permanenta, energica, cu ele. intr-adevar, in viata nu exista gaura neagra a deschiderii scenei, nici o multime de spectatori, nici o rampa viu luminata si nici necesitatea de a avea succes si de a placea spectatorilor cu orice pret. Toate aceste conditii trebuie recunoscute ca nefiresti pentru un om normal. Trebuie sa stii sa le invingi sau sa nu le observi, sa te distrag! de la ele pirintr-o tema interesanta, creatoare, care prinde viata pe scena. Aceasta tema trebuie sa atraga toata atentia, toate capacitatile creatoare ale intregului om, adica sa creeze prinderea.

Cand ma gandesc la ea, mi-aduc aminte de o poveste: un dresor de maimute a plecat in Africa in cautarea animalelor de care avea nevoie.

Acolo i s-au pregatit sute de exemplare pentru alegere. Si ce credeti ca a facut, ca sa gaseasca printre ele cel mai potrivit material viu pentru dresare ? A luat fiecare maimuta in parte si a cautat s-o faca sa se intereseze de un obiect oarecare: ori de o batista de culoare vie, pe care o flutura in fata ochilor animalului, ori de vreun zurgalau oarecare, care amuza maimuta pirin stralucirea lui sau prin zgomotul pe care-1 facea. Dupa ce animalul incepea sa se intereseze de obiect, imblanzitorul cauta sa distraga atentia maimutei cu un alt lucru : o tigara, o nuca. Daca asta-i izbutea si animalul isi trecea usor atentia de la batista colorata la o noua momeala, dresorul refuza exemplarul incercat; daca insa, dimpotriva, el vedea ca, cu toata atentia mutata cateva clipe asupra noului obiect, ea se intorcea staruitor la cel anterior, adica la batista, ca maimuta o cauta si incearca sa i-o scoata din buzunar, alegerea dresorului era hotarata si el cumpara

maimuta atenta, motivandu-si cumpararea prin faptul ca descoperise la maimuta darul coeziunii sau al prinderii.

Uite asa judecam si noi atentia scenica a elevilor nostri si comunicarea lor dupa masura puterii si duratei prinderii. Formati-o deci in voi.

Peste un minut Arkadie Nikolaevici si-a continuat explicatiile :

Am avut prilejul sa citesc in niste carti, de a caror valoare stiintifica nu raspund de loc, ca celor asasinati li se imprima in ochi, se pare, chipul asasinului. Daca e asa, atunci judecati singuri ce putere se cuprinde in procesul de receptie.

Daca s-ar izbuti sa se vada cu ajutorul vreunui aparat procesul de receptie si de transmitere prin care se face schimbul dintre scena si sala in momentul avantului creator, ne-ara mira cum rezista nervii nostri la presiunea curentului pe care noi, actorii, il trimitem in sala si il receptionam din nou de la miile de fiinte vii care stau in sala.

Cum de avem atata putere ca sa umplem cu transmiterile noastre o sala imensa ca aceea a Teatrului nostru Mare ! E de nenchipuit! Bietul actor ! Ca sa stapaneasca sala, el trebuie s-o umple de curentele invizibile ale propriului sau sentiment sau ale vointei lui

De ce e greu sa joci intr-o sala vasta ? Nu pentru ca trebuie sa-ti incordezi glasul, sa actionezi intens. Nu ! Asta e un ifleac. Pentru cel care sta-pineste vorbirea scenica, nu e un lucru grozav. Transmiterea e grea.

Cred ca astazi cand ma intorceam de la scoala, trecatorii m-au luat drept un om anormal. Tot timpul drumului am facut exercitii de receptie si transmitere. Nu ma hotaram sa fac experientele cu oamenii vii care-mi ieseau in cale si de aceea ma margineam la lucruri. Obiectele principale ale exercitiilor mele au fost diferite animale impaiate din vitrina unui mare magazin de blanuri. Acolo ara o intreaga menajerie : un urs cu o tava in labe, o vulpe, un lup, o veverita. Am facut cunostinta de aproape, intima, cu ele toate si am incercat sa patrund in sufletele lor imaginare, cautand sa storc si sa absorb in mine cate ceva din ele. Atata m-am straduit sa smulg un nimic din animalele astea impaiate, incat mi-am dat pe spate gatul, capul, tot trupul si pentru asta a trebuit chiar sa imping pe unii gura-casca care stateau in spatele meu ; dar mi-am adus aminte ca Airkadie Nikolaevici recomanda sa nu te incordezi prea tare. Apoi, ca un imbiinzitor, am hipnotizat fiarele si mi-am spus : daca un asemenea urs ar veni spire mine, ridicat in doua labe, as putea oare sa opresc fiara facand-o sa-mi receptioneze vointa prin ochi si bot ? Atata ma intindeam spre obiect in timp ce ii trans-miteam, incat m-am lovit cu nasul de geamul murdair al imensei vitrine. Atata ma straduiam sa ma daruiesc obiectului. incat aveam o senzatie asemanatoare cu un inceput de rau de mare. Ochii, cum se intampla in asemenea cazuri, imi ieseau din orbite.

„Nu ! ma criticam eu. O asemenea munca grea poate fi mai degraba denumita vomitare si inghitire decat receptie si transmitere'.

„Mai usoir ! Mai usor ! cum spune Tortov. De ce te incordezi asa ?'

Dar cand am inceput sa-mi exersez mai slab receptiile si transmiterile, au disparut orice senzatii fizice de ceva care patrundea sau, dimpotriva, iesea din mine. A trebuit sa intrerup repede experientele, deoarece adunasem spectatori in jurul meu. Dinauntrul magazinului vreo cinci oameni, probabil vanzatorii si cumparatorii, se uitau la mine si zambeau. Pesemne ca ei imi observasera experientele, care le parusera amuzante. Asta nu m-a impiedicat sa-mi repet experienta in fata altui magazin.

Dar de data asta mi-a servit drept obiect bustul lui Tolstoi.

M-am asezat apoi in fata monumentului lui Gogol si am exersat prinderea. Am virut sa ma prind cu ochii de monumentul de bronz si sa-1 atrag spre mine cu privirea, asa ca el sa se ridice din fotoliu.

Dar curand au inceput sa ma doara ochii de atata holbare. Afara de asta, in cel mai critic moment, am dat cu ochii de un cunoscut care trecea pe langa mine.

49 Nu te simti bine ? m-a intrebat el plin de simpatie.

50 Am o migrena ingrozitoare, am spus eu inrosindu-ma pana in varful urechilor si nestiind cum sa ies din situatia asta.

„Nu trebuie sa-mi mai ingadui niciodata o asemenea incordare !' am hotarat eu in sinea mea.

…anul 19..

La lectia de azi, Arkadie Nikolaevici a spus :

- Daca procesele de emitere si de ireceptionare de raze joaca un ro!atat de important in comunicarea scenica, se pune intrebarea : nu le putem

oare stapani tehnic ? Nu le putem oare provoca in noi la nevoie? Nu exista oaire o metoda oarecare in acest domeniu, o „momeala' care sa stimuleze in noi procesele invizibile de emitere si de percepere de raze si prin ele trairea care s-a fortificat ?

Daca nu se poate merge din interior spre exterior, atunci se merge invers. Si in cazul acesta noi ne folosim de legatura organica dintre trup si suflet. Puterea acestei legaturi e atat de mare, incat ea ii invie aproape si pe cei morti.

intr-adevar, un inecat fara puls si care nu mai da semne de viata e asezat in anumite pozitii stabilite de stiinta si i se iac iortat miscari care obliga organele [respiratorii sa absoarba mecanic aerul si sa-1 dea afara. Asta e destul ca sa provoci circulatia sangelui, iar dupa ea activitatea obisnuita a tuturor partilor trupului. Din pricina legaturii indisolubile dintre ele, se invioreaza si „viata spiritului omenesc', care se stinsese aproape in inecat.

Pe scena se foloseste acelasi principiu pentru stimularea artificiala a emiterilor si perceperilor de raze ; daca comunicarea interioara nu se stimuleaza de la sine, atunci te apropii de ea prin

exterior, ne explica mai departe Tortov. Acest ajutor dinafara este momeala, caire stimuleaza la inceput procesul de receptie si transmitere, apoi insasi trairea..

Din fericire, asa cum veti vedea in curand, noua momeala se poate supune unei prelucrari tehnice.

Acum am sa va arat cum sa va folositi de ea,

Arkadie Nikolaevici s-a asezat in fata mea si m-a pus sa caut o tema, nascocirea ei justificatoare si sa comunic pe baza a tot ce-am invatat pana acum. Mi s-a ingaduit pentru asta sa recurg la ajutorul cuvintelor, mimicii, gestului si la tot ce ajuta comunicarea. Arkadie Nikolaevici m-a rugat sa fiu atent la senzatiile fizice ale curentelor de receptie si transmitere care intrau si ieseau din mine.

Munca pregatitoare a durat mult, pentru ca nu puteam prinde ceea ce imi cerea Tortov.

Cand am izbutit, s-a realizat comunicarea. Arkadie Nikolaevici m-a obligat sa comunic intens prin cuvinte si actiuni si sa fiu atent la senzatia fizica. Dupa aceea el m-a opirit sa folosesc cuvintele si actiunea si mi-a propus sa continuu comunicarea numai prin transmiteri.

Totusi, inainte de a pune la punct transmiterea si receptia fizica, am avut mult de furca atat cu mine, cat si cu ele. Cand insa si aceasta s-a aranjat, Arkadie Nikolaevici m-a intrebat cum m-am simtit.

- Ca o pompa care pompeaza numai aer dintr-un rezervor de apa gol, am glumit eu. A fost o senzatie de curent care iesea in special din pupilele ochilor si cred ca din acea parte a corpului care era indreptata spre dumneavoastra, am explicat eu.

- Continua deci sa-mi transmiti fizic si mecanic atata timp cat vei

avea posibilitatea, mi-a cerut el.

Dar n-am avut decat putin timp si m-arn lasat repede de „ocupatia asta fara sens', cum o numeam eu.

51 N-ai vrut sa-i dai un sens ? m-a intrebat Arkadie Nikolaevici. Oare sentimentul mu cerea sa-ti vie in ajutor ? E posibil oare ca memoria emotionala sa nu fi incercat sa-ti strecoare o traire oarecare intamplatoare, ca sa se foloseasca de curentul fizic al transmiterii care s-a format ? ma iscodea' Tortov.

52 Daca voi fi obligat sa prelungesc cu orice pret transmiterea fizica mecanica, atunci va fi greu sa ma lipsesc de ajutorul a ceva care sa dea sens actiunii mele. Cu alte cuvinte, voi avea nevoie de un material pentru transmitere din mine sau receptie in mine. Dar de unde sa-1 iau ? nu ma dumeream eu.

53 Transmite-mi macar ceea ce simti acum, adica nedumerirea, neputinta sau cauta in dumneata un alt sentiment, m-a sfatuit Tortov.

Asa am si facut. Cand mi-a devenit cu neputinta sa mai continuu transmiterea fizica lipsita de sens, m-am straduit sa-i transmit lui Tortov ciuda si iritarea mea.

,,Lasa-ma in pace! Ce te tii de mine! De ce ma chinuiesti!' parca spuneau ochii mei.

54 Cum te-ai simtit ? m-a intrebat iarasi Tortov.

55 Ca o pompa care a fost pusa la un bazin cu apa ca sa aiba ce arunca in loc de aer, am glumit eu iar.

56 Astfel, transmiterea dumitale fizica lipsita de sens, a capatat: un sens si e conforma unui scop, a observat Arkadie Nikolaevici.

Dupa repetarea acestor exercitii, el a facut acelasi lucru si cu perceperea de raze. Ea reprezinta acelasi proces, dar in directie opusa. De aceea, n-am sa-1 descriu, ci o sa semnalez doar un singur moment care s-a creait in exercitiul meu.

inainte de a receptiona in mine, mi-era necesar sa pipai sufletul lui Tortov cu antenele ochilor mei si sa gasesc ceea ce puteam receptiona din el in mine.

Pentru asta a trebuit sa-1 privesc atent si, cum s-ar spune, sa simt starea sufleteasca pe caire o traia atunci Arkadie Nikolaevici, iar apoi sa ma straduiesc sa creez o legatura cu el.

- Cum vezi, nu e atat de simplu sa provoci pe scena emiterea si perceperea de raze pe cale tehnica, cand ele nu se nasc de la sine, intuitiv,

cum se intampla in viata, a spus Arkadie Nikolaevici. Totusi, pot sa te

consolez cu faptul ca pe scena, in timpul interpretarii rolului, acest proces

se savarseste incomparabil mai usor decat la exercitii si la lectii.

Iata de ce se intampla asta : trebuiau .cautate in graba niste sentimente intamplatoare, ca sa sustii cu ele procesul de receptie si transmitere, dar pe scena acelasi proces se va petrece mai usor si mai simplu. Asa, in momentul interpretarii in fata publicului, toate situatiile propuse si toate temele vor fi lamurite, iar sentimentul va fi copt pentru rol si va astepta) doart prilejul de a se manifesta si a izbucni. E destul sa le dai un imbold oarecare si sentimentele pregatite pentru rol se revarsa de la sine in suvoaie neintrerupte.

Cand se scoate apa dintr-un acvariu cu ajutorul unui tub de cauciuc, e nevoie sa tragi aer in tine o singura data, apoi apa curge de la sine. Acelasi lucru se petrece in procesul de transmitere ; da-i un imbold, deschi-de-i o iesire pentru emiterea de raze si sentimentul se va revarsa singur.

57 Prin ce exercitii se formeaza procesele de emitere sau de percepere de raze ? au intrebat elevii.

58 Ele se formeaza tot cu aceste doua ,exercitii pe care le-ati facut acum. Primul exercitiu consta in a provoca in tine, cu ajutorul momelii, o oarecare emotie (sentiment) si de a o transmite altei persoane. Fiti atenti atunci la senzatia voastra fizica. Deprindeti-va cu aceeasi metoda si la senzatia perceperii de raze, provoeind-o si obsarvind-o, fireste, in momentul comunicarii cu altii.

Al doilea exercitiu : cautati sa provocati in voi numai senzatia fizica a emiterii sau perceperii de raze, fara traire emotionala. Munca cere o mare atentie, altfel o simpla incordare fizica poate fi confundata cu senzatia de receptie si transmitere. Cand procesul fizic va fi pus la punct, dati-i un sentiment oarecare dinauntrul vostru pentru transmiterea sau receptia lui. Dar, repet, trebuie sa aveti grija sa nu va fortati si sa nu va incordati fiziceste. Transmiterea si receptia trebuie sa se petreaca usor, liber, firesc, fara nici o risipa de energie fizica. Metoda noua va va ajuta sa va dirijati atentia asupra obiectului si sa-1 consolidati in ea, de vreme ce fara un obiect stabil nu va avea loc o emitere de raze.

Numai sa nu faceti aceste exercitii singuri, cu voi insiva sau cu o persoana imaginara. Comunicati numai cu obiectul viu, real, care sta cu adevarat alaturi de voi si care doreste cu adevarat sa perceapa de la voi sentimentele voastre. Comunicarea cere reciprocitate. Sa nu faceti exercitii nici singuri, fara Ivan Platonovici. E nevoie de un ochi experimentat, care sa nu va lase sa deviati, sa nu luati simpla incordare musculara drept senzatie de receptie si transmitere. Asta e primejdios, ca orice deviere.

59 Doamne, dumnezeule, cat e de greu ! am exclamat eu.

60 E greu sa faci ceea ce e normal si firesc pentru natura noastra ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici. Te inseli. Normalul se obtine usor. E mult mai greu sa te deprinzi sa-ti deformezi natura. De aceea cunoasteti-i legile si cereti de la ea ceea ce ii este firesc. Va previn ca va veni un timp cand nu veti fi irt stare, stand pe scena cu partenerii, sa nu va legati cu ei prin curentul comunicarii interioare, prin coeziunea sau prinderea care vi se pair acum grele.

Destinderea muschilor, atentia, situatiile propuse etc. toate v-au parut grele, iar acum v-au devenit indispensabile.

De ace,ea fiti multumiti ca v-ati imbogatit tehnica cu un truc nou (o momeala), foarte important pentru schimbul de comunicari, adica cu emiterea si perceperea de raze.

XI - ADAPTAREA SI ALTE ELEMENTE: INSUSIREA, CAPACITATEA SI TALENTUL ARTISTULUI

.,..anul 19..

Intrand in clasa, Arkadie Nikolaevici a citit afisul atarnat de Rahma-nov - Adaptarea - mc-a felicitat pentru aceasta etapa noua, apoi 1-a chemat pe Viuntov si i-a dat urmatoarea sarcina :

61 Trebuie sa pleci afara din oras, la niste cunostinte, unde speri sa-ti petreci foarte placut timpul. Trenul pleaca la ora doua, iar acum e ora unu. Cum sa fugi de la scoala mai devreme decat se cuvine ? Greutatea e ca trebuie sa te minti nu numai pe dumneata, dar si pe tovarasii dumitale. Cum sa faci ? i

62 Sa se prefaca trist, ingandurat, prapadit, bolnav, am fost eu de parere, ca sa-1 intrebe toti : „Ce-i cu tine ?' Poate sa povesteasca o intamplare de necrezut, dar in asa chip, incat toata lumea sa-1 creada. Atunci, virind-nevrind, va trebui sa-i dam drumul bolnavului.

63 Aha ! Asta inteleg si eu ! inteleg foarte bine! s-a inviorat Viuntov dintr-o data si, de bucurie, a Inceput sa faca niste pasi de balet atit'de caraghiosi, incat nu pot fi descrisi.

Dar dupa al treilea sau ai patrulea pas, s-a poticnit, a scos un tipat de durere si a incremenit pe loc, cu piciorul ridicat si cu o mutra descompusa.

In primul moment, am crezut ca ne pacaleste, ca in asta consta jocul. Dar el suferea cu adevarat, si eu l-am crezut, m-am ridicat sa-1 ajut, bietul de el, dar ma indoiam totusi. Ceilalti s-au repezit pe scena. Viuntov nu lasa pe nimeni sa se atinga de piciorul lui, incerca sa paseasca, dar scoase un asemenea tipat de durere, ca eu si Arkadie Nikolaevici ne-am uitat unul la altul, intrebandu-ne din ochi daca o fi adevarat ceea ce se petrece pe scena sau e o mistificare. Viuntov a fost dus spre iesire cu toata precautia. Calca pe singurul picior sanatos, sustinut de subsuori. Procesiunea trecea incet, solemn si in tacere.

Dar deodata Viuntov incepu sa danseze kamarinskaia' si izbucni intr-un ras sonor.

- Asa ! Grozav am trait! Grozav ! Genial ! Punct cu punct! Ai

doma cu viata ! arunca el fraze izolate, razand in hohote.

Ca recompensa, Viuntov a fost ovationat, iar eu am simtit inca o data ce talent are.

- Stiti pentru ce l-ati aplaudat ? a intrebat Arkadie Nikolaevici, raspunzand pe loc tot el : Pentru ca a gasit o adaptare buna si a indeplinit-o

bine.

Cu acest cuvant „adaptare' noi vom numi de acum inainte toate dibaciile interioare si exterioare cu ajutorul carora oamenii se acomodeaza unul fata de altul in procesul comunicarii si care ii ajuta sa influenteze asupra obiectului.

64 Ce inseamna „se acomodeaza' ? au intrebat elevii.

65 Asta inseamna cieea ce a facut Viuntov acum : ca sa plece de la lectie inainte de timpul cuvenit, el s-a acomodat la situatie cu ajutorul viclesugului, a explicat Tortov.

66 Dupa mine el ne-a pacalit pur si simplu ! s-a opus cineva.

67 Dar parca l-ati fi crezut fara aceasta pacaleala ? a intrebat Arka-diie Nikolaevici. Viclesugul a fost necesar ca sa-si realizeze scopul si sa fuga de la scoala. Viuntov a recurs la minciuna, pentru ca s-a acomodat conditiilor, situatiilor propuse, care il impiedicau sa fuga.

68 Va sa zica adaptarea e o inselatorie ? il iscodea Govorkov.

69 In unele cazuri adaptarea e o minciuna ; in altele, adaptarea e o ilustrare elocventa a sentimentelor si a gandurilor, uneori adaptarea te ajuta sa atragi asupra ta atentia aceluia cu caire vrei sa comunici, inspira simpatie ; uneori ea transmite altora ceea ce e invizibil si abia simtit, ce nu se poat£ cuprinde in cuvinte etc, etc.

Dupa cum vedeti, posibilitatile si functiunile adaptarii sunt numeroase si variate.

De pilda : sa admitem ca dumneata, Nazvanov, ocupi un post important, iar eu sunt un solicitant. Am nevoie de ajutorul dumitale. Dar dumneata nu ma cunosti de loc. De aceea, ca sa-mi realizez scopul, am nevoie sa ma desprind intr-un fel din masa generala a solicitantilor.

Dar cum sa-ti atrag atentia asupra mea si s-o stapanesc ? Cum sa intaresc legatura si comunicarea ce abia s-a nascut ? Cum sa influentez asupra dumitale intr-un sens bun si favorabil pentru mine ? Cu ce mijloace sa influentez asupra mintii, sentimentului, atentiei si imaginatiei dumitale ? Cum; sa misc sufletul unui om influent ?

Uite, daca el va vedea cu privirea lui interioara conditiile vietii mele

mizere, daca isi va crea in imaginatie un tablou cat de apropiat de realitatea groaznica, atunci el se va interesa de mine, isi va deschide inima pentru o comunicare reciproca cu mine. Atunci voi fi salvat! Dar ca sa-1 fac sa patrunda intr-un suflet strain, sa-i simta viata, e nevoie de adaptare.

Cu ajutorul ei noi cautam sa scoatem cat se poate mai in relief sentimentul si starea noastra generala.

Dar, in alte cazuri, cu ajutorul aceleiasi adaptari, noi ascundem, mas-cam! si sentimentul nostru, si starea noastra generala. Un om ambitios, mandru, plin de amor propriu cauta sa fie politicos, ca sa-si mascheze susceptibilitatea. Judecatorul de instructie, cand ia un interogatoriu, isi acopera siret, cu adaptari, atitudinea lui adevarata fata de criminalul care e interogat.

Adaptarea e una dintre metodele importante ale oricarei comunicari, chiain cu tine insuti, deoarece si fata de tine, de propria ta stare sufleteasca e necesar sa te acomodezi, ca sa te convingi singur.

Cu cat sunt mai complicate tema si sentimentul de transmis, cu atat si adaptarile trebuie sa fie mai expresive, mai subtile, cu atat sunt mai variate functiunile si aspectele lor.

70 Scuzati-ma, va rog, se impotrivi Govorkov, pentru toate acestea exista cuvinte.

71 Dumneata crezi ca ele transmit complet toate subtilitatile sentimentului ? Nu, numai cuvintele nu ajung pentru comunicare ; ele sunt protocolare, moarte. Ca sa le insufletesti, e nevoie de sentiment, iar ca sa-1 dezvalui si sa comunici cu obiectul, sunt necesare adaptarile. Ele completeaza cuvintele, spun cele nespuse.

72 Va sa zica cu cat avem de-a face cu mai multe adaptari, cu atat comunicarea e mai puternica si mai deplina ? a intrebat cineva.

73 Nu e vorba de cantitatea, ci de calitatea adaptarii.

74 De care calitati au ele nevoie pentru scena ? am vrut eu sa inteleg.

75 Adaptarile sunt variate. Fiecare artist isi are adaptarile lui personale, inerente numai lui, de cele mai felurite proveniente si grade. Dar si in viata e tot asa. Barbatii, femeile, batranii, copiii sunt importanti, modesti, suparati, buni, artagosi, calmi si asa mai departe; ei ai feluritele lor adaptari speciale.

Fiecare conditie noua de viata, fiecare situatie, loc de actiune, timp provoaca schimbari corespunzatoare in adaptari : noaptea, cand toti dorm, te acomodezi altfel decat ziua, la lumina si in fata oamenilor. Sosind intr-o tara straina, iti cauti adaptari pentru conditiile locale.

Fiecare sentiment trait cere, pentru a fi transmis, un fel al lui propriu, insezisabil, de adaptare.

Toate modurile de comunicare - reciproce, in colectiv, cu obiectul imaginat ori absent etc. - au si ele particularitatile lor corespunzatoare pentru adaptare.

Oamenii comunica cu ajutorul celor cinci simturi, cu ajutorul cailor de comunicare vizibile si invizibile, adica cu ochii, cu mimica, cu glasul, cu miscarile mainilor, degetelor, trupului si, de asemenea, prin emiterea si re-ceptionarea de raze. Pentru asta e nevoie de adaptari corespunzatoare pentru fiecare caz in parte.

Unii actori dispun de adaptari minunate in domeniul trairilor dramatice, dar sunt absolut lipsiti de ele in comedie sau, dimpotriva, sunt buni in comedie si slabi in drama.

Exista destui actori cu minunate trairi in toate domeniile sentimentelor omenesti, cu adaptari foarte bune si juste. Dar, adesea, acesti actori produc o impresie puternica numai la repetitiile cu usile inchise, cand regizorul si privitorii se afla aproape. La trecerea pe scena, care cere o mare limpezime, aceste adaptari devin sterse si nu trec rampa sau, chiar daca o trec, atunci nu cu o claritate si o forma scenica satisfacatoare.

Noi cunoastem si actori cu adaptari limpezi, dar nu prea numeroase. Datorita uniformitatii, ultimii isi pierd forta, ascutimea si se uzeaza.

Dar sunt destui actori obiditi de soarta, cu adaptari monotone, sterse, cu toate ca sunt juste. Acestia nu vor ajunge niciodata in primele randuri ale oamenilor artei scenice.

anul 19..

Arkadie Nikolaevici si-a continuat explicatiile pe care nu le dusese pana la capat lectia trecuta :

- Daca in viata oamenii au nevoie de un numar nesfarsit de adaptari, atunci pe scena actorii au nevoie de ele intr-o masura mult mai mare, deoarece acolo noi comunicam intre noi incontinuu, deci ne si adaptam tot timpul. Un rol mare joaca aici calitatea adaptarii : claritatea, pitorescul, indrazneala, subtilitatea, fluiditatea, artisticul, gustul.

Iata, de pilda : la lectia trecuta adaptarea lui Viuntov a fost vie pana la indrazneala. Dar se poate si altfel. Veliaminova, Govorkov si Veselovski, duceti-va pei scena si jucati-ne exercitiul cu „arderea banilor', ,a poruncit Arkadie Nikolaevici.

Veliaminova s-a sculat alene de pe fotoliu si a asteptat cu o mutra plictisita ca partenerii ei sa-i urmeze pilda si sa se ridice. Dar ei sedeau jos.

S-a lasat o tacere penibila.

Nemaiputand indura lancezeala, Veliaminova a inceput sa vorbeasca. Ca sa-si indulceasca cuvintele, ea s-a folosit de o afectare feminina, deoarece stia din experienta ca asta influenteaza .asupra barbatilor. Si-a lasat privirea in jos si, ca sa-si mascheze starea sufleteasca, a inceput sa desurubeze cu multa ttruda placa de metal cu numar de pe un fotoliu din stal. Ca saYsi ascunda roseata care ii acoperea obrajii, Veliaminova si-a dus batista la obraz.

Pauza se intindea fara sfarsit. Ca s-o umple, ca sa atenueze starea penibila care se crease si sa-i dea acestei nedumeriri o nuanta de gluma, Veliaminova se silea sa rada, dar rasul nu suna vesel.

76 Ne plictisim ! Zau ca tare ne plictisim ! ne asigura frumoasa. Numai ca nu stiu cum s-o spun. Dar, va rog, dati-ne un alt exercitiu si atunci o sa jucam asa de bine !.., O sa jucam pur si simplu grozav !

77 Bravo ! Bravo ! Perfect! Acum nu mai am nevoie de studiul cu arderea banilor ! Ne-ai aratat si fara el tot ce trebuie, a hotarat Arkadie Nikolaevici.

78 Ce anume a aratat ea ? am intrebat noi.

79 Iata ce : daca Viuntov a avut adaptari exterioare cutezatoare, vii, in schimb Veliaminova a dezvaluit altele mai gratioase, mai subtile, interioare. Cu rabdare, ea s-a straduit in fel si chip sa ma induplece, sa ma miste ; ea si-a folosit bine timiditatea si chiar lacrimile ; a cochetat acolo unde se putea, ca sa-si atinga scopul, si si-a indeplinit sarcina. N-a facut tot timpul decat sa-si schimbe adaptarile, dorind sa-mi transmita si sa ma oblige sa percep toate nuantele sentimentelor traite de ea.

Daca o adaptare nu mergea sau eram satui de ea, incerca o alta, o a treia, sperand ca, la urma urmelor, va da de cea mai convingatoare, care va patrunde in sufletul obiectului.

Trebuie sa stii sa te adaptezi imprejurarilor, timpului, fiecarui om in parte.

Daca ai de-a face cu un prost, trebuie sa te adaptezi gandirii lui, sa cauti forma de exprimare cea mai simpla si mai accesibila mintii si intelegerii lui.

Daca insa, dimpotriva, obiectul comunicarii e un om inteligent, trebuie sa actionezi mai prudent, sa cauti acomodari mai subtile, ca el sa nu inteleaga viclesugurile si sa nu se sustraga de la comunicare si asa mai departe.

Putem sa ne dam seama ce rol important au adaptarile in creatie dupa faptul ca multi artisti cu o putere mijlocie de traire, dair cu adaptari vii fac sa se simta mai mult „viata spiritului lor omenesc' decat altii care simt mai puternic si mai adanc, dar care au la indemana adaptari insuficiente.

Cel mai bun lucru e sa observam adaptarile la copii. La ei se exprima mai limpedej decat la cei mari.

Iata, de pilda, nepoatele mele : cea mai mica e numai expansiune, e insufletirea in persoana. Sarutarea e pentru ea prea putin pentru a-si exprima bucuria : nu ajunge pentru a-si transmite toata fericirea. Ea trebuie sa muste ca sa-si intensifice expresivitatea. Asta e adaptarea, de care nici nu-si da seama. Ea se depaseste fara sa vrea. Iata de ce, cand obiectul bucuriei ei scoate un tipat de durere, fetita se mira sincer si se intreaba : cand am avut timp „sa musc ?'

Iata un model de adaptare subconstienta.

Cea mare, dimpotriva, isi alege adaptarile gandit, deplin constienta. Ea imparte complimente sau multumiri oamenilor pe masura respectului pe care il are pentru ei si a insemnatatii serviciului pe care i l-au facut. Dar asemenea adaptari nu pot fi socotite complet constiente sl iata de ce: In procesul crearii adaptarii eu notez doua momente: 1) alegerea adaptarii si 2) indeplinirea ei. Sunt de acord ca nepoata mea isi alege adaptarile constient. Dar le indeplineste, ca majoritatea oamenilor, subconstient intr-o mare masura. Eu numesc aceste adaptari semiconstiente.

80 Dar exista si adaptari in intregime constiente ? m-am interesat eu.

81 Sigur ca sunt, dar inchipuiti-va ca in viata reala eu nu sezisez adaptarile a caror alegere si indeplinire ar fi in intregime constiente.

Numai pe scena, unde s-ar parea ca adaptarii subconstiente i se deschid perspective nemarginite, ma intalnesc mereu cu adaptari pe deplin constiente. De pilda sabloanele-actoricesti.

82 De ce spuneti ca pe scena adaptarii subconstiente ii sunt deschise perspective nemarginite ? iscodeam eu.

83 Pentru ca o creatie in fata publicului cere metode de influenta puternice, irezistibile, iar majoritatea adaptarilor subconstiente, organice apartine acestor metode. Afara de asta, numai cu ajutorul unor asemenea adaptari organice se pot transmite de pe scena multimii subtilitatile

sentimentelor abia perceptibile. In viata marilor personaje clasice, cu o psihologie complexa, asemenea adaptari au o importanta primordiala. Crearea si transmiterea Iar sunt accesibile numai naturii noastre organice si subconstientului ei. Aceste adaptari nu pot fi imitate cu ajutorul mintii, nici cu ajutorul tehnicii actoricesti. Ele se nasc singure, in subconstient, in momentul in care sentimentul ia un avant firesc.

Cat de viu stralucesc pe scena adaptarile subconstiente ! Cum cuprind ele cele ce se comunica si se intiparesc in memoiria spectatorilor ! Puterea lor sta in faptul ca sunt neprevazute, indraznete si izbitoare.

Urmarind jocul artistului, comportarile lui, actiunile lui pe scena, astepti ca in cutare moment important al rolului sa-si spuna replica cu voce tare, clar si grav. Dar deodata, in loc de asta, el o spune absolut surprinzator, in gluma, vesel, abia auzit si asa isi transmite originalitatea sentimentului. Acest lucru neasteptat te castiga si te buimaceste atat de tare incat ti se pare ca numai o asemenea interpretare a rolului e singura justa in acest moment. „Cum de nu mi-am dat seama ca aici e ascunsa tocmai semnificatia asta ?!' se mira spectatorul admirand adaptarea neasteptata.

Asemenea adaptari neasteptate, noi se intalnesc la talentele mari. Dar chiar si la acesti oameni exceptionali ele nu se creeaza intotdeauna, ci in momente de inspiratie. In ce priveste adaptarile semiconstiente, se intalnesc pe scena incomparabil mai des.

Eu n-o sa ma apuc sa fac o analiza pentru stabilirea cantitatii de subconstient din fiecare dintre ele.

O sa spun numai ca chiar o cantitate minima de subconstient da viata, freamat la exprimarea si transmiterea sentimentului pe scena.

84 Va sa zica, cautam eu sa trag concluzia, dumneavoastra nu recunoasteti de loc existenta adaptarilor constiente pe scena ?

85 O recunosc in acele cazuri in care ele nu sunt sugerate dinafara de catre regizor, de actori, de sfatuitori doriti si nedoriti. Dar trebuie sa ne folosim prudent si intelept de asemenea adaptari constiente.

Sa nu va treaca prin gand sa le primiti in forma in care va sunt date. Nu va ingaduiti sa le copiati pur si simplu ! Trebuie sa stii sa-ti insusesti adaptarile altora asa ca ele sa devina ale tale propirii, inrudite, apropiate. Pentru asta e nevoie de multa munca, e nevoie de „situatii propuse' noi, de „momeli' si de altele.

Tot asa trebuie procedat in acele cazuri in care artistul va observa in viata reala adaptari tipice pentru rolul lui si va dori sa si le altoiasca pe el si pe personajul pe care-1 creeaza. Temeti-va si in aceste cazuri de o simpla copiere, -care intotdeauna il impinge pe artist la joc superficial si la mestesug.

Daca ati nascocit singuri o adaptare constienta pentru voi, insufletiti-o cu ajutorul psihotehnicii, c^re va va ajuta sa introduceti in ea o parte de subconstient.

…anul 19..

- Viuntov, vino cu mine pe scena sa jucam o varianta a unui exer

citiu pe care l-am mai jucat o data, a poruncit Arkadie Nikolaevici.

Agerul baiat s-a repezit pe scena, iar dupa el s-a dus incet Tortov, soptindu-ne :

- O sa-1 provoc acum pe Viuntov ! Iar ai nevoie cu orice chip sa

scapi de la lectie mai devreme ! Aceasta e tema principala, de baza. In-

deplineste-o!

Tortov s-a asezat la masa si s-a apucat de treaba lui : a scos o scrisoare si s-a cufundat cu totul in citirea ei. Partenerul lui, concentrat, statea langa el si chibzuia adaptari cat mai iscusite, ca sa influenteze, cu ajutorul lor, asupra lui Arkadie Nikolaevici ori sa-1 insele.

nu-si da seama. Ea se depaseste fara sa vrea. Iata de ce, cand obiectul bucuriei eS scoate un tipat de durere, fetita se mira sincer si se intreaba : cand am avut timp „sa musc ?'

Iata un model de adaptare subconstienta.

Cea mare, dimpotriva, isi alege adaptarile gandit, deplin constienta. Ea imparte complimente sau multumiri oamenilor pe masura respectului pe care il are pentru ei si a insemnatatii serviciului pe care i l-au facut. Dar asemenea adaptari nu pot fi socotite complet constiente s< iata de ce : In procesul crearii adaptarii eu notez doua momente: 1) alegerea adaptarii si 2) indeplinirea ei. Sunt de acord ca nepoata mea isi alege adaptarile constient. Dar le indeplineste, ca majoritatea oamenilor, subconstient intr-o mare masura. Eu numesc aceste adaptari semiconstiente.

86 Dar exista si adaptari in intregime constiente ? m-am interesat eu.

87 Sigur ca sunt, dar inchipuiti-va ca in viata reala eu nu sezisez adaptarile a caror alegere si indeplinire ar fi in intregime constiente.

Numai pe scena, unde s-ar parea ca adaptarii subconstiente i se deschid perspective nemarginite, ma intalnesc mereu cu adaptari pe deplin constiente. De pilda sabloanele-actoricesti.

88 De ce spuneti ca pe scena adaptarii subconstiente ii sunt deschise perspective nemarginite ? iscodeam eu.

89 Pentru ca o creatie in fata publicului cere metode de influenta puternice, irezistibile, iar majoritatea adaptarilor subconstiente, organice apartine acestor metode. Afara de asta, numai cu

ajutorul unor asemenea adaptari organice se pot transmite de pe scena multimii subtilitatile sentimentelor abia perceptibile. in viata marilor personaje clasice, cu o psihologie complexa, asemenea adaptari au o importanta primordiala. Crearea si transmiterea lor sunt accesibile numai naturii noastre organice si subconstientului ei. Aceste adaptari nu pot fi imitate cu ajutorul mintii, nici cu ajutorul tehnicii actoricesti. Ele se nasc singure, in subconstient, in momentul in care sentimentul ia un avant firesc.

Cat de viu stralucesc pe scena adaptarile subconstiente ! Cum cuprind ele cele ce, se comunica si se intiparesc in memoria spectatorilor ! Puterea lor sta in faptul ca sunt neprevazute, indraznete si izbitoare.

Urmarind jocul artistului, comportarile lui, actiunile lui pe scena, astepti ca in cutare moment important al rolului sa-si spuna replica cu voce tare, clar si grav. Dar deodata, in loc de asta, el o spune absolut surprinzator, in gluma, vesel, abia auzit si asa isi transmite originalitatea sentimentului. Acest lucru neasteptat te castiga si te buimaceste atat de tare incat ti se pare ca numai o asemenea interpretare a rolului e singura justa in acest moment. „Cum de nu mi-am dat seama ca aici e ascunsa tocmai semnificatia asta ?!' se mira spectatorul admirand adaptarea neasteptata.

Asemenea adaptari neasteptate, noi se intalnesc la talentele mari. Dar chiar si la acesti oameni exceptionali ele nu se creeaza intotdeauna, ci in momente de inspiratie. In ce priveste adaptarile semiconstiente, se intalnesc pe scena incomparabil mai des.

Eu n-o sa ma apuc sa fac o analiza pentru stabilirea cantitatii de subconstient din fiecare dintre ele.

O sa spun numai ca chiar o cantitate minima de subconstient da viata, freamat la exprimarea si transmiterea sentimentului pe scena.

90 Va sa zica, cautam eu sa trag concluzia, dumneavoastra nu recunoasteti de loc existenta adaptarilor constiente pe scena ?

91 O recunosc in acele cazuri in care ele nu sunt sugerate dinafara de catre regizor, de actori, de sfatuitori doriti si nedoriti. Dar trebuie sa ne folosim prudent si intelept de asemenea adaptari constiente.

Sa nu va treaca prin gand sa le primiti in forma in care va sunt date. Nu va ingaduiti sa le copiati pur si simplu ! Trebuie sa stii sa-ti insusesti adaptarile altora asa ca ele sa devina ale tale prapurii, inrudite, apropiate. Pentru asta e nevoie de multa munca, e nevoie de „situatii propuse' noi, de „momeli' si de altele.

Tot asa trebuie procedat in acele cazuri in care artistul va observa in viata reala adaptari tipice pentru rolul lui si va dori sa si le altoiasca pe el si pe personajul pe care-1 creeaza. Temeti-va si in aceste cazuri de o simpla copiere, care intotdeauna il impinge pe artist la joc superficial si la mestesug.

Daca ati nascocit singuri o adaptare constienta pentru voi, insufletiti-o cu ajutorul psihotehnicii, c^re va va ajuta sa introduceti in ea o parte de subconstient.

….anul 19..

- Viuntov, vino cu mine pe scena sa jucam o varianta a unui exer

citiu pe care l-am mai jucat o data, a poruncit Arkadie Nikolaevici.

Agerul baiat s-a repezit pe scena, iar dupa el s-a dus incet Tortov, soptindu-ne :

- O sa-1 provoc acum pe Viuntov ! Iar ai nevoie cu orice chip sa

scapi de la lectie mai devreme ! Aceasta e tema principala, de baza. in

deplineste-o !

Tortov s-a asezat la masa si s-a apucat de treaba lui : a scos o scrisoare si s-a cufundat cu totul in citirea ei. Partenerul lui, concentrat, statea langa el si chibzuia adaptari cat mai iscusite, ca sa influenteze, cu ajutorul lor, asupra lui Arkadie Nikolaevici ori sa-1 insele.

Yiuntov recurgea la cele mai variate viclesuguri, dar Tortov, parca dintr-adins, nu-i acorda nici o atentie. Ce n-a facut tanarul nostru neastim-parat ca sa fuga de la lectie ! A stat mult timp nemiscat cu o fata chinuita. (Daca Arkadie Nikolaevici l-ar fi privit atunci, e sigur ca i s-ar fi facut mila.) Pe urma s-a sculat brusc si a plecat grabit in culise. A ramas acolo un timp oarecare, apoi s-a reintors bolnav, cu un mers nesigur, ster-gindu-si cu batista presupusa sudoare rece si s-a lasat greu pe scaun, mai aproape de Arkadie Nikolaevici, care continua sa-1 ignoreze.

Viuntov juca verosimil, si noi receptam din plin in sala.

Mai tarziu, el incepu sa se prapadeasca de oboseala ; era muncit de spasme, de convulsii ; a lunecat chiair de pe scaun pe jos si a jucat in asa chip incat noi am pufnit in ras.

Dar Arkadie Nikolaevici nu reactiona.

Viuntov a nascocit o adaptare noua, la care rasul s-a intensificat. Dar si de data aceasta Tortov tacea, fara sa acorde nici o importanta celui care juca.

Viuntov si-a intensificat jocul superficial si noi, in sala, am inceput sa radem si mai tare. Asta 1-a impins si mai mult pe tanar spre noi si noi adaptari foarte hazlii, care au ajuns la urma urmelor pana la bufonerie si au starnit in sala hohote de ras.

Asta a asteptat Tortov.

- Ati; inteles ce s-a petrecut acuma ? ni s-a adresat el cand ne-am linistit.

Sarcina principala a lui Viuntov a fost: sa fuga de la lectie. Toate actiunile, cuvintele, incercarile lui de a se preface bolnav, ca sa atraga atentia asupra lui si sa mi se faca mila de el, au fosit numai adaptari cu ajutorul carora se indeplinea saircina principala. La inceput, Viuntov a actionat asa cum se cuvine si aceste actiuni ale lui au fost conforme unui scop. Dar nenorocirea a fost ca a auzit rasul spectatorilor din sala, si-a schimbat obiectul dintr-o data si a inceput sa nu se mai adiapteze fata de mine, care nu-i acordam nici o atentie, ci fata de voi, caire i-ati incurajat trucurile.

In el s-a jnajscut o tema cu totul noua : sa amuze spectatorii. Dar cum' sa justifice asta ? Unde sa gaseasca situatiile propuse ? Cum sa le creada si sa le traiasca ? Toate acestea se pot juca numai actorieeste, superficial, ceea ce a si facut Viuntov. Iata de ce s-a creat devierea.

De cum s-a intamplat asta, trairea autentica omeneasca s-a intrerupt deodata si mestesugul actoricesc a intrat in drepturile lui. Tema principala s-a destramat intr-o serie intreaga de nimicuri si trucuri, care ii plac atata lui Viuntov.

Din acest moment, adaptarile au devenit un scop in sine si au capatat un rol care nu le apartine, nu un rol auxiliar, ci unul principal (adaptare pentru adaptare).

O asemenea deviere e un fenomen frecvent pe scena. Cunosc destui actori cu adaptari minunate, vii, de care ei nu se folosesc ca sa ajute procesul comunicarii, ci ca sa arate pe scena adaptarile insesi si sa amuze spectatorii. Ei, ca, si Viuntov, le transforma in trucuri de sine statatoare, in numere de atractie. Succesul unor momente ii face pe acesti artisti sa-si piarda capul. Ei isi sacrifica rolul de dragul exploziilor de iris, al aplauzelor si al succesului momentelor izolate, al cuvintelor si actiunilor. Adesea ultimele n-au absolut nici o legatura cu piesa. Cand e vorba de o asemenea intrebuintare a adaptarii, cuvintele si actiunile isi pierd sensul si devin netrebuincioase.'

Cum vedeti, adaptarile bune pot deveni o ispita primejdioasa pentru artist. Exista multe ocazii pentru asta. Exista chiar roluri intregi care ii ofera actorului tot timpul tentatii. Iata, de pilda, in piesa lui Ostrovski Orice nas isi are nasul exista rolul batranului Marnaev. Cum n-are ce face, da. sfaturi tuturor ; in decursul intregii piese nu face decat sa-i pova-tuiasca pe cei pe care izbuteste sa-i prinda. Nu e usor sa treci prin toate cele cinci acte cu o singura tema : sa sfatuiesti si iar sa sfatuiesti, sa comunici cu partenerii cu aceleasi sentimente si ganduri. In asemenea conditii, e usor sa ajungi la monotonie. Ca s-o evite, multi interpreti ai rolului lui Marnaev isi muta atentia asupra adaptarilor si le schimba mereu in interpretarea uneia si aceleiasi teme, de a povatui la nesfarsit. O permanenta si continua schimbare a adaptarilor aduce varietate. Asta, fireste, e bine. Dar e rau ca adaptarile devin in chip vadit singura grija principala a actorului.

Daca examinam atent in aceste clipe munca interioara a acestor actori, atunci se va vedea ca partitura rolului lor e formata din urmatoarele teme : vreau sa fiu sever (in loc sa vrea sa-si atinga scopul cu ajutorul unei adaptari severe) sau : vreau sa fiu 'blind, hotarat, aspiru (in loc sa vrea sa obtina rezolvarea temei cu ajutorul adaptarilor blande, hotarate, aspre).

Dar voi stiti ca nu poti fi sever de dragul severitatii, bland de dragul blandetii, hotarat si aspru de dragul hotararii si asprimii.

In toate aceste cazuri adaptarile se transforma pe nesimtite intr-un scop independent, care da la o parte tema principala, de baza, a intregului rol al lui Marnaev (sa sfatuiasca la nesfarsit).

O asemenea cale duce la un joc superficial al adaptarilor si le indeparteaza de tema si chiar de obiectul insusi. Sentimentul viu omenesc si actiunea autentica dispar, iar cele actoricesti isi fac loc.

Se stie ca caracteristica tipica a actiunii „actoricesti' consta inainte de toate in faptul ca actorul, in loc sa se adapteze la obiectul aflator pe scena, partenerul cu care trebuie sa comunice conform rolului, el isi creeaza un alt obiect in sala : publicul, la care se adapteaza.

O asemenea comunicare exterioara cu un obiect, pe cand adaptarea se face cu un altul, duce la absurditati.

Am sa-mi explic gandul cu un exemplu.

Inchipuiti-va ca locuiti intr-o casa la ultimul etaj, iar peste drum, peste strada care e destul de larga, locuieste Ea, cea de caire sunteti indragostiti. Cum sa-i exprimi sentimentele ? Sa-i trimiti o sarutare, sa duci mina la inima, sa exprimi o stare de extaz, sa te arati trist, plin de dor, cu ajutorul procedeelor mimodramei de balet cu care cauti s-o intrebi daca se poate sa vii la e'a s.a.m.d. Va trebui sa faceti toate aceste adaptari exterioare mai accentuate, mai vizibile, altfel dincolo, peste drum, nu se va intelege nimic.

Dar iata ca s-a ivit un prilej exceptional : pe strada nu-i nici un suflet de om, ea e singura la fereastra, celelalte ferestre ale casei sunt inchise Nimeni nu te impiedica sa-i strigi cuvinte de dragoste. E nevoie sa-ti incordezi glasul ca sa strabata distanta mare care va desparte.

Dupa aceasta marturisire, dumneata cobori si te intalnesti cu ea ; dar ea merge la brat cu mama ei, care e severa. Cum sa folosesti prilejul, ca, de aproape, sa-i vorbesti de dragoste sau s-o induplеci sa vie la o intalnire ?

Tinand seama de situatiile date ale intalnirii, va trebui sa recurgi la miscari ale mainilor sau numai ale ochilor, abia schitate, dar expresive. Daca trebuie insa sa-i spui si cateva cuvinte, atunci e nevoie pe nesimtite, pe nevazute sa i le soptesti chiar la ureche.

Tocmai te pregateai sa faci toate acestea, cand deodata, pe partea opusa a strazii, a aparut rivalul tau de moarte. Sangele ti s-a uircat la cap, ti-ai pierdut stapanirea de sine. Dorinta de a te fali in fata lui CU cucerirea ta a fost atat de puternica, incat ai uitat de prezenta mamei si ai strigat din toate puterile cuvinte de dragoste, dand drumul pantomimei de balet de care te-ai folosit de curand in comunicarea la distanta mare. Toate acestea au fost facute pentru rival. Biata fata ! Ce-a patit de la mama ei din pricina comportarii tale absurde !

Majoritatea actorilor fac permanent pe scena, nepedepsiti, aceleasi absurditati inexplicabile pentru un om normal.

Stand langa partenerul lor din piesa, ei isi adapteaza mimica, glasul, miscarile si actiunile, nu in functie de distanta mica ce-i desparte de artistii cu care comunica pe scena, ci calculand acel spatiu care exista intre actor si ultimul rand al parterului. Pe scurt, stand alaturi de partener, actorii nu i se adapteaza acestuia in raport cu el, ci cu spectatorul de la parter. De aici neadevarul pe care nu-1 crede nici cel care joaca, nici spectatorul.

- Scuzati-ma, va rog - s-a opus Govorkov - dair trebuie, ma-ntele-geti, sa ma gandesc si la acel spectator, stiti, care nu poate sa plateasca un bilet de fotoliu de orchestra, unde se aude tot.

92 inainte de toate trebuie sa te gandesti la partener si sa te adaptezi in raport cu el, i-a raspuns Arkadie Nikolaevici. In ceea ce priveste ultimele riinduri ale parterului, exista pentru ele o maniera speciala de a vorbi pe scena, cu un glas bine asezat, cu vocalele si, indeosebi, consoanele bine rostite. Cu o asemenea dictiune, poti sa vorbesti incet, ca in odaia ta si vei fi auzit mai bine decat daca vei striga, mai ales daca vei izbuti sa interesezi spectatorii cu cuprinsul celor ce rostesti si sa-i obligi sa-ti patrunda singuri cuvintele. Cand actorul striga, cuvintele care exprima sentimente intime, care cer un glas scazut, isi pierd sensul launtric si nu-1 fac pe spectator sa patrunda ceva lipsit de sens.

93 Dar trebuie totusi, scuzati-ma, va rog, ca spectatorul sa vada ceea ce se petrece pe scena, nu se lasa Govorkov.

94 Si pentru asta exista o actiune disciplinata, clara, consecventa, logica, mai ales daca vei izbuti sa faci pe spectatori sa se intereseze de ea, daca ii vei obliga sa patrunda ei singuri in ceea ce faci ipe scena. Dar daca actorul, in opozitie CU sensul interior, fara retinere si fara rost, da din maini si ia atitudini, fie ele si foarte frumoase, atunci n-o sa te uiti la ele multa vreme, in primul rand pentru ca de asta n-are nevoie nici spectatorul, nici personajul interpretat din piesa, iar in al doilea, pentru ca o asemenea navala de gesturi si miscari se repeta permanent si plictisesc repede. E plictisitor sa privesti la nesfarsit unul si acelasi lucru. Va spun toate acestea ca sa va 'explic cum scena si reprezentarea in tata publicului te indeparteaza de la adaptarile naturale, autentice, omenesti si te imping spre adaptarile actoricesti conventionale, nefiresti. Trebuie sa le gonim fara mila, cu toate mijloacele, de pe scena si din teatru.

…anul 19..

- Acum e randul problemei metodelor tehnice de zamislire si dezva luire a adaptarilor, ne-a vestit Arkadie Nikolaevici intrand in clasa.

Cu vestea aceasta, el ne-a si fixat programul lectiei de astazi.

O sa incep cu adaptarile subconstiente. Din pacate, noi nu dispunem de cai directe pentru a ne apropia de domeniul subconstientului si de aceea trebuie sa ne folosim de cele indirecte. Avem pentru adaptari multe momeli, care stimuleaza procesul de traire. Si unde exista traire, acolo se creeaza inevitabil si comunicarea, si adaptarile constiente sau subconstiente.

Ce mai putem sa facem intr-un domeniu in care nu patrunde cunoasterea noastra ? Sa nu impiedicam natura, sa nu-i calcam, sa nu-i violam pornirile firesti. Cand izbutim sa ajungem

pana la o nsemenea stare normala, omeneasca, ni se dezvaluie cele mai fine si adanc ascunse sentimente, si procesul creator se indeplineste de la sine. Acestea sunt momentele de inspiratie in timpul carora adaptarile se zamislesc in chip subconstient si ies din belsug in afara, orbind spectatorii cu stralucirea lor. Asta-i tot ce pot sa va spun deocamdata in aceasta problema.

^ In domeniul adaptarilor semiconstiente, noi ne gasim in alte conditii. Aici se poate face cate ceva cu ajutorul psihotehnicii. Eu spun doar „cate ceva', deoarece nici aici posibilitatile noastre nu sunt mari. Tehnica de' zamislire a adaptarilor nu e bogata in mijloace.

Eu am o metoda practica pentru cautarea adaptarilor. E mai usor s-o explic printr-un exemplu. Veliaminova ! Tii minte cum, acum cateva lectii, ma implorai sa schimb exercitiul „arderii banilor', repetand mereu aceleasi cuvinte cu cele mai variate adaptari ?

incearca acum sa joci aceeasi scena ca pe un exercitiu, dar nu mai utiliza adaptarile vechi, folosite pana acum si care si-au pierdut din putere, ci gaseste in dumneata, constient sau subconstient, altele noi, proaspete.

Veliaminova n-a putut s-o faca si, daca ar fi sa nu punem la socoteala cele doua, trei adaptari inca neintrebuintate, ea le-a repetat pe cele vechi, gata uzate.

- De unde sa luam mereu altele noi ? nu ne dumeream noi, cand

Tortov a acuzat-o pe Veliaminova de monotonie.

In loc de raspuns, Tortov mi s-a adresat mie si a spus :

- Dumneata esti stenograful nostru si cel care redactezi procesele-

verbale. De aceea scrie ce am sa-ti dictez eu :

Calmul, excitarea, blandetea, ironia, batjocura; sicana, mustrarea, capriciul, dispretul, desperarea, amenintarea, bucuria, bunavointa, indoiala, mirarea, prevenirea

Arkadie Nikolaevici mi-a numit inca multe stari sufletesti, dispozitii si sentimente omenesti, care au alcatuit o lista lunga.

- Pune degetul pe aceasta lista - i-a spus el Veliaminovei - si citeste cuvantul pe care il vei gasi Ia intamplare. Noua dumitale adaptare sa

devina starea indicata de acel cuvant.

Veliaminova a executat ordinul si a citit: bunavointa.

- Introdu acest colorit nou in locul adaptarilor folosite pana acum de dumneata, motiveaza modificarea facuta, si ea iti va improspata jocul, i-a

spus Tortov.

Veliaminova a gasit destul de usor motivarea si tonul pentru a exprima bunavointa. Dar Puscin i-a stricat succesul. El a inceput sa suiere pe notele lui de bas, parca unse cu ulei. Tot chipul, toata faptura lui s-a revarsat intr-o nesfarsita bunavointa.

Toti au inceput sa rada.

- Iata o dovada pentru voi de utilitatea unui colorit nou pentru una

si aceeasi tema : convingerea, a observat Arkadie Nikolaevici.

Veliaminova a pus iarasi degetul pe lista si a citit: sicana. Ea s-a apucat de lucru cu o incapatanare feminina, dar si de data aceasta succesul i-a fost stricat de Govorkov. Nu poti sa te iei la intrecere cu el in privinta sicanelor.

- Iata o noua marturie a valabilitatii metodei mele, a rezumat Tortov.

Dupa aceea, acelasi exercitiu a fost repetat si cu alti elevi.

- Cu orice fel de stari omenesti, cu orice dispozitii noi sufletesti veti completa aceasta lista, ele se vor dovedi toate utile pentru coloritul si

nuantele noi ale adaptarilor, daca vor fi motivate launtric. Contrastele

bruste si neprevazute in domeniul adaptarilor nu fac decat sa contribuie la

influentarea altora in transmiterea starii sufletesti. intr-adevar, sa admitem

ca v-ati intors de la un spectacol care v-a (produs o impresie zguduitoare

Nu e destul sa spuneti ca jocul actorului a fost bun, excelent, inimitabil,

de neatins. Toate aceste epitete nu exprima ceea ce ati simtit. Trebuie sa

te arati deprimat, distrus, epuizat, indignat, ajuns ia ultima treapta a des

perarii ca, prin aceste colorituri neasteptate ale adaptarii, sa exprimi cea

mai inalta treapta a admiratiei si a bucuriei. Parca ti-ai spune in tine in

aceste momente : „Dracu sa-i ia, ce bine au jucat, ticalosii!' Ori: „Aproape

nu pot suporta o asemenea incantare !'

Aoeasta metoda e valabila in domeniul trairilor dramatice, tragice si celorlalte. intr-adevar, pentru intensificarea coloritului adaptarilor, puteti sa incepeti sa radeti pe neasteptate in momentul cel mai tragic si sa va spuneti parca asa : ,,E pur si simplu caraghios cum ma urmareste si ma loveste destinul!' Ori : „intr-o asemenea desperare, nu se mai poate plange, ci se poate doar rade !'

Acum, ganditi-va : cat de mladios, expresiv, sensibil, disciplinat trebuie sa fie aparatul facial, corporal si sonor cu care trebuie sa raspundeti tuturor subtilitatilor abia perceptibile ale vietii subconstiente a artistului pe scena !

Adaptarile au cele mai mari exigente fata de mijloacele de expresie ale artistului, in comunicare.

Asta va obliga sa va pregatiti intr-un mod corespunzator trupul, mimica si glasul. Va amintesc deocamdata numai in treacat despre asta in legatura cu studierea adaptarilor. Asta sa intareasca in voi constiinta muncii pe care o faceti la gimnastica, dans, scrima, cultivarea glasului etc.

+

Lectia s-a incheiat, Arkadie Nikolaevici se pregatea sa plece, cand, deodata, s-a dat la o parte cortina si am vazut pe scena simpaticul „salon al Maloletkovei' impodobit ca de sarbatoare.

Acolo erau puse pretutindeni afise de diferite marimi, pe care scria :

/. Tempo-ritmul interior.

2. Caracteristica interioara.

3. Stapanirea si finisajul.

4. Etica si disciplina interioara.

5. Farmecul si atractia scenica.

6. Logica si consecventa.

- Afise sunt multe, dar discutia despre ele nu va fi deocamdata lunga, a observat Arkadie Nikolaevici examinand noua fantezie a dragutului de Ivan Platonovici. Noi n-am analizat inca toate elementele capacitatii, talentului, calitatilor artistice, necesare procesului creatiei interioare. Mai sunt cateva. Dar iata intrebarea : pot eu oare sa vorbesc despre ele acuma fara sa trec peste metoda mea de baza : sa ne apropiem prin practica, prin exemplul elocvent si prin senzatie proprie, de teorie si de legile ei creatoare? intr-adevar, cum sa vorbesc acum despre tempo-ritmul interior invizibil sau despre caracteristica interioara invizibila ? Si cum sa-mi ilustrez sugestiv explicatiile prin actiuni ?

Nu e oare mai simplu sa asteptam acea etapa a programului cand va trebui sa trecem la analizarea tempo-ritmului exterior, pe care il putem vedea cu ochii, si a caracteristicii exterioare, pe care de asemenea o putem vedea cu ochii ?

Atunci vom putea sa le studiem intr-o actiune sugestiva exterioara si, simultan, sa le simtim interior.

Si mai departe : pot eu oare acum sa vorbesc despre stapanire, cand noi n-avem inca nici piese, nici roluri care sa ceara o asemenea stapanire in transmiterea scenica ? Pot eu oare sa vorbesc acum de finisaj, cand n-avem ce sa finisam ?

Cum sa vorbesc despre o etica artistica sau oricare alta etica, despre disciplina pe scena in timpul creatiei, cand multi dintre voi s-au aflat numai o data pe scena, la spectacolul experimental ?

In sfarsit, cum sa vorbesc despre farmecul si atractia scenica, daca voi n-ati simtit inca puterea si influenta lor in fata multimii ?

De aci logica si consecventa.

Dar mie mi se pare ca in decursul studiilor facute eu am vorbit atat de mult despre ele, incat am izbutit sa va plictisesc destul. Aruncand mereu de-a lungul intregului program observatii izolate despre logica si consecventa, am izbutit sa spun multe despre ele si voi mai spune inca multe in viitor.

1 Cand ati vorbit despre ele ? a intrebat Viuntov.

2 Cum cand ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici. Permanent, cu orice prilej potrivit: si cand ne-am ocupat de magicul „daca' si de situatiile propuse eu am cerut logica si consecventa in nascocirile imaginatiei, si la indeplinirea actiunilor fizice ca, de pilda, la numararea banilor fara sa-i ai, inlocuindu-i cu „nimicul', am cautat sa obtin o logica si o consecventa stricta in actiuni si pentru o continua schimbare a obiectelor atentiei, si la impartirea in fragmente a scenei din Brand, si la realizarea temelor puse de ele, si la denumirea lor : eu am cerut mereu cea mai stricta logica si consecventa. Acelasi lucru s-a repetat la folosirea tuturor • momelilor etc, etc.

Cred ca am spus tot ce trebuia sa va spun in prima perioada despre logica si consecventa. Restul va mai fi spus treptat, pe masura studierii cursului. Trebuie oare acum, dupa toate cele ce-au fost spuse, sa cream o etapa separata a programului pentru logica si consecventa ? Ma tem sa nu ma departez de calea practica si sa nu fac lectiile aride cu atata teorie.

Iata cauzele care m-au obligat sa amintesc acum, doar in treacat, despre elementele neexaminate, despre capacitatile, talentele si calitatile necesare pentru creatie. Ivan Platonovici ne-a amintit elementele omise pentru completarea buchetului. Cu timpul, cand vom ajunge la toate problemele de care nu s-a vorbit, noi le vom incerca si simti intai practic, **iar** pe urma vom cunoaste teoretic fiecare dintre elementele deocamdata omise.

Iata tot ce pot sa va spun deocamdata despre ele.

Cu aceasta enumerare ispravim munca noastra indelungata de studiere a elementelor interioare, a capacitatii, talentului si calitatilor artistice necesare noua pentru munca creatoare.

XII - MOMENTELE VIETII PSIHICE

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus :

- Acum, dupa ce am cercetat elementele noastre de munca, capaci

tatea, insusirile, metodele psihotehnicii, putem sa spunem ca aparatul nos

tru creator interior e pregatit. Asta e armata noastra cu care putem incepe

operatiunile militare.

E nevoie de conducatori de osti, care s-o duca la lupta. Cine sunt deci acesti conducatori de osti ?

2 Noi insine, au raspuns elevii.

3 Cine e acest „noi' ? Unde se gaseste aceasta fiinta nevazuta ?

4 Acesti conducatori sunt : imaginatia noastra, atentia, sentimentul, au enumerat elevii.

5 Sentimentul! El e cel mai important! a hotarat Viuntov.

6 Sunt de acord cu dumneata. E destul sa simti rolul si, dintr-o data, toate fortele sufletesti ajung sa fie gata de lupta.

Astfel, primul si cel mai insemnat conducator de osti, initiatorul si motorul creatiei, e gasit. Acesta e sentimentul, a recunoscut Arkadie Nikolaevici, dar pe loc a si observat: din nenorocire insa nu te poti intelege cu el si nu admite sa i se porunceasca. Voi o stiti din experienta. Iata de ce, daca sentimentul nu se stimuleaza el singur in vederea creatiei, nu se poate incepe munca si trebuie sa ceri ajutor unui alt conducator de osti. Cine e acest „altul' ?

7 Imaginatia ! Fara ea nu faci nimic ! a hotarat Viuntov.

8 In cazul acesta, imagineaza-ti ceva si lasa sa se puna deodata in miscare intregul dumitale aparat creator.

- Ce sa imaginez ?

9 Nu stiu.

10 imi trebuie o tema, magicul „daca', asa ca sa a spus Viuntov.

11 De unde sa le iau ?

12 Inteligenta le va sugera, intelegeti, a spus Govorkov.

13 Daca inteligenta le va sugera, ea va deveni acel conducator de osti, initiatorul, motorul pe care-1 cautam. Ea va declansa si va indruma creatia.

14 Va sa zica imaginatia nu e in stare sa fie conducatoare de osti ? iscodeam eu.

15 Vezi ca ea insasi are nevoie de initiativa si conducere.

16 Atentia, a hotarat Viuntov.

17 Sa analizam si atentia. In ce consta functia ei ?

18 Ea ajuta sentimentul, inteligenta, imaginatia, vointa, au insirat elevii.

Atentia e intocmai ca un reflector, care isi indreapta razele asupra obiectului ales si face sa se intereseze de el gandirea, sentimentul, vointa, am explicat eu.

19 Si cine indica acest obiect ? a intrebat Tortov.

20 Inteligenta.

21 Imaginatia.

22 Situatiile propuse.

23 Temele, ne aduceam noi aminte.

24 inseamna deci ca ele sunt conducatorii de osti, initiatorii, motoarele care pornesc munca : ele indica obiectul, iar atentia, daca nu e in stare sa faca ea singura acelasi lucru, se margineste la rolul ajutator.

25 Bine, atentia nu e conducatoare de osti. In cazul acesta, cine e ? cautam sa aflu eu.

26 Jucati exercitiul cu nebunul si veti intelege voi singuri cine e initiatorul, motorul si conducatorul de osti.

Elevii taceau, se uitau unii la altii si nu se hotarau sa se ridice. In sfarsit, toti, unul dupa altul, s-au ridicat si s-au dus pe scena fara nici un chef. Dar Arkadie Nikolaevici i-a oprit:

27 Bine ca v-ati urnit din loc. Asta demonstreaza ca voi aveti o oarecare vointa. Insa

28 inseamna ca tocmai ea e conducatoarea de osti ! a hotarat Viuntov pe loc.

29 Insa ati pornit spre scena ca niste condamnati la moarte, nu trimisi de vointa, ci impotriva ei. Asta nu va duce la creatie. Raceala interioara nu va incalzi sentimentul, iar fara el nu exista nici traire, nici arta. Uite, daca voi v-ati fi repezit toti intr-un suflet pe scena, cu toata pasiunea voastra artistica, atunci s-ar mai fi putut vorbi despre vointa, despre vointa creatoare.

30 Asta, stiti, va rog, n-o sa obtineti cu nebunul, de care s-au saturat toti, mormai Govorkov.

- Cu toate acestea, voi incerca. Stiti oare ca, in timp ce voi ati as

teptat ca nebunul sa navaleasca prin intrarea principala, el s-a furisat spre

intrarea din dos si acum vrea sa patrunda pe acolo ? Iar usa de acolo e

veche- Abia se tine in balamale si, dac(a> o va sparge, nu va ii tale'de

voi! Ce masuri veti lua acum fata de aceste situatii propuse, noi ? ne-a

intrebat Arkadie Nikolaevici.

Elevii au ramas pe ganduri, atentia li s-a concentrat, toti au chibzuit la cate ceva, s-au agatat in gand de ceva si, in sfarsit, au hotarat sa construiasca o a doua baricada.

A inceput invalmaseala, galagia. Tinerii s-au infierbantat, ochii au inceput sa le straluceasca, inima a inceput sa le bata mai tare. Intr-un cu-vint, s-a repetat aproape ceea ce se petrecuse atunci cand am jucat prima oara exercitiul de care eram plictisiti acum.

- Si asa, v-am propus sa repetati scena cu nebunul, ati incercat sa

va siliti, impotriva vointei voastre, sa va urcati pe scena si sa stimulati

in voi, cum s-ar spune, vointa omeneasca, dar constrangerea nu v-a ajutat

sa va emotionati de roluri.

Atunci v-am sugerat un „daca' nou si noi situatii propuse. Voi ati creat in voi, pe baza lor, o tema noua, ati provocat o vointa noua, dar de data asta nu simpla, ci creatoare. Toti v-ati apucat de treaba cu incantare. Se pune deci intrebarea : cine s-a dovedit a fi conducatorul de osti, primul care s-a aruncat in lupta si a tras dupa el toata oastea ?

31 Dumneavoastra personal, au hotarat elevii.

32 Mai bine zis, inteligenta mea ! ne-a corectat Arkadie Nikolaevici. Dar si inteligenta voastra ar fi putut sa faca acelasi lucru si sa devina conducatoare de osti in procesul creator. Daca e asa, atunci al doilea conducator de osti s-a gasit. El e inteligenta (intelectul).

Acum sa cautam daca nu exista cumva un al treilea conducator de osti. Sa triem toate elementele.

Poate ca acesta e sentimentul adevarului si credinta in el ? Daca da, atunci credeti si intregul vostru aparat creator sa inceapa dintr-o data sa lucreze asa cum se intampla cand sentimentul e stimulat.

33 In ce sa credem ? au intrebat elevii.

34 De unde sa stiu eu ? Asta e treaba voastra.

35 Intai trebuie sa cream „viata spiritului omenesc', iar apoi sa credem in ea, a observat Pasa.

- Va sa zica sentimentul adevarului si credinta in el nu sunt conducatorii de osti pe care-i cautam. Atunci poate ca or fi comunicarea si adaptarea ? a intrebat Arkadie Nikolaevici.

36 Ca sa comunici, trebuie mai inainte sa creezi acele sentimente si ganduri care se pot darui altora.

37 Just. inseamna ca nici ele nu sunt conducatoare de osti.

38 Fragmentele si temele ?

39 Greutatea nu sta in ele, ci in dorintele si tendintele vii ale vointei, care creeaza teme, a explicat Arkadie Nikolaevici. Uite, daca aceste dorinte si tendinte ale vointei pot sa stimuleze intregul aparat creator al artistului si sa dirijeze viata lui psihica pe scena, atunci

40 Sigur ca pot!

41 Daca e asa, atunci inseamna ca a fost gasit al treilea conducator

de osti. Aceasta e vointa.

In chipul acesta se dovedeste ca noi avem trei conducatori de osti. Arkadie Nikolaevici a indicat un afis care era atarnat in fata noastra si a citit prima inscriptie de pe el:

INTELIGENTA, VOINTA SI SENTIMENTUL

Ele sunt „motoarele vietii noastre psihice'.

* Lectia s-a sfarsit, elevii au inceput sa se imprastie, dar Govorkov nu

se lasa :

42 Iertati-ma, va rog, de ce oare pana acum nu ni s-a vorbit nimic despre rolul inteligentei si al vointei in creatie si in locul lor ni s-au im-puiat urechile cu sentimentul ?

43 Dupa parerea dumitale, eu trebuia sa va repet amanuntit unul si acelasi lucru despre fiecare dintre motoarele psihice ? Asa crezi ? nu intelegea Tortov.

44 Nu, de ce unul si acelasi lucru ? a obiectat Govorkov.

45 Dar cum altfel ? Membrii triumviratului sunt inseparabili, de aceea, vorbind de primul dintre ei, te referi fara sa vrei la al doilea si la al treilea, iar vorbind despre al treilea, te gandesti la jprimii doi. Oare dumneata ai fi fost bucuros sa asculti o asemenea repetare a unuia si aceluiasi lucru ?

intr-adevar, sa admiteti ca v-as vorbi despre temele creatoare, despre impartirea lor, despre alegere, despre denumiri si altele. Oare la aceasta munca nu participa si sentimentul ?

- Fireste ca participa ! au confirmat elevii care mai ramasesera in

clasa.

- Dar parca vointa e straina de teme ? a intrebat din nou Arkadie

Nikolaevici.

- Nu, nu e straina, ci, dimpotriva, e in legatura directa cu ele, am hotarat noi.

- Daca e asa, atunci, cand am vorbit despre teme, ar fi trebuit sa repet despre ele aproape tot ce am mai spus cand am vorbit despre sentiment.

- Dar inteligenta parca nu participa la crearea temelor ?

46 Participa atat la impartirea lor, cat si la procesul denumirii lor, au hotarat elevii.

47 Daca e asa, atunci ar fi trebuit sa repet unul si acelasi lucru despre teme a treia oara. Atunci multumiti-mi pentru faptul ca v-am crutat rabdarea si v-am economisit timpul.

Cu toate astea exista o parte de adevar in mustrarile lui Govorkov. Da, eu las ca balanta sa incline de partea creatiei emotionale si n-o fac fara intentie, pentru ca alte curente ale artei uitau prea des sentimentul. Avem prea multi actori cerebrali, ai creatiei scenice nascute din intelect! Si, in acelasi timp, intalnim prea rar la noi o creatie autentica, vie, emotionala. Toate acestea ma obliga sa ma refer cu o atentie indoita *ia sentiment, putin in paguba inteligentei.

In procesul indelungat al muncii creatoare a teatrului nostru, noi, artistii lui, ne-am obisnuit sa socotim inteligenta, vointa si sentimentul motoarele vietii psihice. Asta a intrat puternic in constiinta noastra ; metodele noastre psihotehnice s-au adaptat la conceptia asta. Dar, in ultimul timp, stiinta a introdus modificari importante in stabilirea motoarelor vietii psihice. Cum vom privi aceasta noi, artistii scenei ? Ce schimbare va introduce asta in psihotehnica noastra?

Nu voi avea timp sa va vorbesc azi despre asta. Deci, la lectia urmatoare.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici ne-a vorbit despre noua definitie stiintifica a motoarelor vietii psihice.

Reprezentarea, rationamentul si vointa-sentiment, a citit el a doua inscriptie de pe afis.

Chintesenta acestei definitii a functiilor e aceeasi ca si in cea veche, care socotea inteligenta, vointa si sentimentul drept motoarele vietii psihice. Cea noua nu face altceva decat sa precizeze ceea ce s-a mai spus. Comparandu-le intre ele, veti observa, inainte de toate, ca reprezentarea si rationamentul impreuna indeplinesc tocmai acele functii interioare care, prin vechea definitie, erau socotite functii ale inteligentei (intelectului).

Analizand mai departe noua definitie a motoarelor vietii psihice, veti vedea ca cuvintele „vointa' si „sentiment' sunt contopite intr-unui singur : vointa-sentiment. Am sa va explic cu exemple sensul acestor doua schimbari.

Sa admitem ca azi ati fi liberi si ati vrea sa va petreceti ziua cat se poate mai interesant. Ce ati face ca sa va realizati intentia ?

Daca si sentimentul si vointa tac, atunci nu va ramane altceva de facut decat sa va adresati inteligentei. Sa va dea ea o informatie de cum se procedeaza in asemenea cazuri. imi iau asupra mea rolul inteligentei voastre si va propun :

Nu vreti oare sa faceti o plimbare pe strazi sau afara din oras, ca sa va mai miscati putin si sa respirati aer curat ?

Cel mai ascutit si mai sensibil dintre cele cinci simturi ale noastre - vazul - a si inceput sa schiteze, cu ajutorul imaginatiei si privirii interioare, ceea ce va asteapta si ce poate sa va ademeneasca in plimbarea asta probabila. Voi vedeti de pe acum, pe „ecranul' vostru interior, un film lung, care zugraveste peisaje variate, strazi cunoscute, locuri afara din oras etc. Asa se creeaza in voi reprezentarea unei plimbari probabile.

„Asta nu ma ademeneste astazi, judecati voi. Hoinareala prin oras nu e interesanta, iar natura nu te imbie cand vremea e proasta. Si, afara de asta, sunt obosit'.

Asa se creeaza in voi rationamentul in legatura cu reprezentarea. In cazul acesta, duceti-va seara la teatru, va sfatuieste inteligenta.

La aceasta propunere, imaginatia a schitat, iar viziunea voastra interioara a reprodus, intr-o clipa si cu o mare precizie si ascutime, o serie intreaga de tablouri din teatrele care va sunt cunoscute. Voi ati trecut in gand de la casa de bilete la sala, ati privit unele fragmente ale spectacolului, v-ati format o reprezentare si apoi un rationament despre noul plan al zilei. De data aceasta, atat vointa, cat si sentimentul s-au aprins din-tr-o data si au raspuns la propunerea inteligentei (adica la reprezentarea si rationamentul ei). Voi ati dat alarma impreuna si ati trezit elementele interioare. in felul acesta - a rezumat Tortov - incepand cu inteligenta (cu reprezentarea si rationamentul), voi ati atras, in munca atat vointa, cat si sentimentul.

Dupa o pauza destul de lunga, el a continuat:

- Spre ce duc, deci, cercetarile voastre ? Ele ne ilustreaza munca inteligentei ; ele arata doua momente principale ale functiei ei: momentul primului imbold, care provoaca procesul crearii reprezentarii, si celalalt moment, care decurge din el, crearea rationamentului.

Explicatiile astea va dau esenta primei jumatati a noii definiri a motoarelor vietii psihice.

Patrunzand in partea a doua, noi vedem, cum am mai spus inainte, ca dupa noua definitie vointa si sentimentul se unesc intr-un singur cu-vint: vointa-sentiment. Pentru ce s-a facut acest lucru ? Am sa va raspund iar printr-un exemplu. inchipuiti-va o coincidenta neasteptata : esti grozav de indragostit. Ea e departe. Dumneata esti aici si te chinuiesti, nestiind cum sa-ti linistesti tulburarea iscata de dragoste. Dar iata ca a sosit o scrisoare de la ea, in care se vede ca si ea se chinuieste in singuratate si te implora sa vii cat mai repede.

Dupa ce ai citit chemarea iubitei, sentimentul tau s-a aprins. Dar s-a intamplat ca tocmai in acest timp sa ti se trimita de la teatru un rol nou : Romeo. Datorita analogiei sentimentelor dumitale cu sentimentele personajului, multe momente din rol au prins, usor si dintr-o data, viata in dumneata. Cine e in cazul de fata conducatorul de osti care dirijeaza creatia? a intrebat Arkadie Nikolaevici.

48 Fireste ca sentimentul ! am raspuns eu.

49 Dar vointa ? Oare ea nu s-a chinuit simultan si nedespartit de sentiment, nu s-a manifestat, n-a tins spre iubita, iar pe scena spre Julieta ?

50 A tins, a trebuit sa recunosc eu.

51 inseamna ca in cazul de fata ele amandoua au fost conducatorii, motoare ale vietii psihice, si s-au contopit intr-o actiune comuna. incercati sa le separati. incercati sa va ganditi, pe indelete, si sa gasiti cazuri in care vointa si sentimentul traiesc separate, trageti intre ele un hotar, indicati unde se ispraveste una si unde incepe cealalta. Cred ca nu veti izbuti s-o faceti, cum n-am izbutit nici eu. Iata de ce ultima definitie stiintifica Ie-a unit intr-un singur cuvant: vointa-sentiment.

Noi, oamenii artei scenice, recunoastem adevarul acestei definitii noi si prevedem aportul practic pe care ni-1 va aduce ea in viitor, dar nu stim inca sa ne apropiem de ea pe deplin. E nevoie de timp. Ne vom folosi deci de acest lucru nou numai in parte, pe oit ne e cunoscut iin practica, iar pentru rest, ne vom multumi, un timp, cu definitia veche, indelung incercata.

Nu vad, deocamdata, o alta iesire din situatie. Astfel, sunt nevoit sa ma folosesc de ambele definitii ale motoarelor vietii psihice, atat de cea veche, cat si de cea noua, dupa cum mi se va parea potrivit mie mai usor de insusit in fiecare caz in parte. Daca imi va fi mai convenabil, intr-un moment sau in altul, sa am de-a face cu vechea definitie, adica sa nu impart in doua functia inteligentei, sa nu contopesc vointa si sentimentul, asa voi face.

Oamenii de stiinta sa-mi ierte aceasta libertate. Ea e justificata prin calcule pur practice, care ma conduc in munca scolara cu voi.

…anul 19..

Si asa, a spus Arkadie Nikolaevici, inteligenta, vointa si sentimentul sau, dupa noua definitie, reprezentarea, rationamentul si vointa-sentiment capata in procesul creator un rol conducator.

El se mai intensifica si prin faptul ca fiecare dintre motoarele vietii psihice sunt, unul pentru altul, momeli care antreneaza creatia celorlalti membri ai triumviratului. Afara de asta, inteligenta, vointa si sentimentul nu pot exista singure, de la sine, fara o sustinere reciproca. De aceea, ele actioneaza impreuna, simultan, intr-o stransa dependenta una de alta (in-teligenta-vointa-sentiment, sentiment-vointa-inteligenta, vointa-sentiment-in-teligenta) si asta sporeste insemnatatea si rolul conducator al motoarelor vietii psihice.

Punand la munca inteligenta, atragem in creatie si vointa si sentimentul. Sau, vorbind an limbajul nou, reprezentarea unui lucru provoaca in chip firesc rationamentul in legatura cu acel lucru.

Unul si altul atrag in munca vointa-sentiment.

Numai printr-o munca comuna, prieteneasca a tuturor motoarelor vietii psihice noi cream liber, sincer, nemijlocit, organic, nu pornind de la o persoana straina, ci de la a noastra, pe riscul si pe raspunderea propriei noastre constiinte, in situatiile propuse ale vietii rolului.

intr-adevar, cand un artist adevarat rosteste monologul lui Hamlet „A fi sau a nu fi', el expune oare numai formal gandurile straine ale autorului si indeplineste actiunile exterioare indicate lui de regizor ? Nu, el da mult mai mult si se introduce in cuvintele rolului pe el insusi: reprezentarile lui proprii despre viata, sufletul lui, sentimentul si vointa lui. In aceste momente artistul este sincer emotionat de amintirile propriei lui vieti traite, analoaga cu viata, gandurile si sentimentele rolului.

Un asemenea actor nu vorbeste pe scena in numele inexistentului Hamlet, ci in numele sau propriu, pus in situatiile propuse ale piesei. Gandurile, sentimentele, reprezentarile, rationamentele straine se transforma in ale sale personale. El rosteste cuvintele nu numai pentru ca altii sa asculte textul rolului si sa-1 inteleaga, actorul are nevoie ca spectatorii sa simta atitudinea lui interioara fata de ceea ce rosteste, are nevoie ca ei sa doreasca acelasi lucru pe care-1 doreste vointa lui creatoare.

In acest moment toate motoarele vietii psihice se unesc si incep sa depinda unul de altul. Aceasta dependenta, aceasta actiune reciproca si legatura stransa intre o forta creatoare si celelalte sunt foarte importante in cauza noastra si ar fi o greseala sa nu ne folosim de ele pentru scopurile noastre practice.

De aici, psihotehnica corespunzatoare. Bazele ei constau in faptul ca, prin actiunea reciproca a membrilor triumviratului, atat fiecare membru al lui, cat si toate elementele aparatului creator al artistului sunt stimulate firesc, organic la actiune.

Uneori motoarele vietii psihice intra in activitate toate deodata de la sine, brusc, subconstient, in afara de vointa noastra. In aceste izbutite momente intamplatoare, trebuie sa te daruiesti tendintei firesti, creatoare, atunci ivite, a motoarelor vietii psihice. Dar cum sa procedezi, cand inteligenta, vointa si sentimentul nu raspund la chemarea creatoare a artistului ?

In aceste cazuri, trebuie sa te folosesti de momeli. Ele exista nu numai la fiecare dintre elemente, dar si in fiecare dintre motoarele vietii psihice.

Nu le stimulati pe toate dintr-o data. Opriti-va asupra unuia dintre ele, sa zicem inteligenta. Ea e cea mai intelegatoare dintre toate, mai ascultatoare decat celelalte motoare : ea se va supune cu placere poruncii. In acest caz, artistul capata de la conceptia formala a textului o reprezentare corespunzatoare si incepe sa vada despre ce vorbesc cuvintele.

La randul sau, reprezentarea provoaca un rationament corespunzator propriu. El creeaza ideea care nu e seaca, formala, ci insufletita de reprezentari, iar ideea stimuleaza firesc vointa-sentiment.

in scurta noastra practica avem multe exemple care ilustreaza acest proces. Aduceti-va aminte numai de felul cum ati insufletit exercitiul „cu nebunul', de care erati plictisiti. Inteligenta 1-a invocat pe „daca' si situatiile propuse, ele au creat reprezentari si rationamente noi emotionante si,, pe urma, toate la un loc au stimulat vointa-sentiment. Ca urmare, noi am jucat minunat exercitiul. Cazul acesta e un exemplu bun pentru munca de initiere a inteligentei in stimularea procesului creator.

Dar te poti apropia de piesa, de studiu si de rol, pe alte cai, adica pornind de la sentiment, cu toate ca el e foarte capricios si nestatornic.

E o mare fericire daca emotia va raspunde deodata la chemare. Atunci totul se va randui de la sine, pe cai firesti : va apare si reprezentarea, se Va crea rationamentul care o va cantari, iar toate impreuna vor stimula vointa. Cu alte cuvinte, prin sentiment, toate motoarele vietii psihice vor incepe sa lucreze dintr-o data.

Dar ce e de facut daca asta nu se va intampla de la sine, daca sentimentul nu va raspunde la chemare si va ramane inert ? Atunci trebuie sa te adresezi celui mai apropiat membru al triumviratului : vointei.

La ce momeala sa recurgi ca sa trezesti emotia care a atipit ?

Cu timpul, veti afla ca aceasta momeala si stimulent e tempo-ritmul.

Ramane sa rezolvam problema : cum sa antrenam la creatie vointa atipita.

Cum s-o antrenam la actiune creatoare ?

52 Prin tema, am amintit eu. Ea influenteaza nemijlocit asupra dorintei creatoare, adica asupra vointei.

53 Depinde ce fel de tema e. Una putin atragatoare nu influenteaza. O tema ca asta trebuie apropiata de sufletul artistului pe cale artificiala. Trebuie s-o asculti, s-o insufletesti, s-o faci interesanta, emotionanta. Si, dimpotriva, o tema atragatoare poseda o putere de influenta directa, nemijlocita. Dar nu asupra vointei. Atractia e, inainte de toate, un domeniu al emotiei, nu al dorintei, de aceea ea influenteaza pe cale directa asupra sentimentului. in creatie, trebuie la inceput sa fii atras si sa simti, iar pe urma abia, sa vrei. Iata de ce trebuie sa recunoastem ca influenta temei asupra vointei nu este directa, ci indirecta.

54 Dumneavoastra ati binevoit sa spuneti ca, dupa noua definitie,, vointa este nedespartita de sentiment. inseamna ca, daca tema influenteaza asupra sentimentului, atunci ea stimuleaza in mod firesc, simultan si vointa, 1-a prins Govorkov pe Tortov.

- intocmai. Vointa-sentiment are doua aspecte. In unele cazuri emotia predomina asupra dorintei, iar in altele, dorinta, fie si fortata, asupra emotiei. De aceea unele teme actioneaza mai mult asupra vointei decat asupra sentimentului, iar altele, dimpotriva, intensifica sentimentul in paguba vointei.

Dar asa sau altfel, pe cale indirecta sau directa, tema influenteaza asupra vointei noastre, ea e o momeala minunata, iubita de noi, e stimulentul dorintei creatoare si de ea ne folosim cu staruinta.

Va sa zica vom continua, ca in trecut, sa ne folosim de tema pentru a influenta indirect asupra vointei-sentiment.

Arkadie Nikolaevici a continuat dupa o pauza oarecare :

Justetea recunoasterii faptului ca motoarele vietii psihice sunt inteligenta (reprezentarea si rationamentul), vointa si sentimentul ne e confirmata de insasi natura care creeaza adesea personalitati artistice de ordin emotional, volitiv sau intelectual.

Artistii de primul tip, la care predomina sentimentul asupra vointei si inteligentei, cand ii joaca pe Romeo sau pe Othello, subliniaza latura emotionala a rolurilor.

Artistii de al doilea tip, in a caror munca creatoare predomina vointa asupra sentimentului si inteligentei, subliniaza, cand ii joaca pe Macbeth sau pe Brand, ambitia acestora sau aspiratiile lor religioase.

Dar artistii de al treilea tip, in a caror natura creatoare inteligenta predomina asupra sentimentului si vointei, jucand pe Hamlet sau pe Nat-han cel intelept, acorda, fara voie, rolurilor o nuanta intelectuala rationala, mai puternica decat se cuvine.

Totusi, predominarea unuia dintre cele trei motoare ale vietii psihice nu trebuie sa inabuse de loc pe ceilalti membri ai triumviratului. E nevoie de o armonioasa corelatiune a fortelor motrice ale sufletului nostru.

Dupa cum vedeti, arta noastra recunoaste atat creatia emotionala, creatia volitiva, cat si pe cea intelectuala, in care sentimentul, vointa sau inteligenta joaca un rol conducator.

Noi fagaduim numai munca izvorata dintr-un calcul sec actoricesc. Numim un asemenea joc rece, rational.

Dupa o pauza solemna, Arkadie Nikolaevici a incheiat lectia cu urmatoarea tirada :

Sunteti acum bogati, dispuneti de o grupa mare de elemente cu ajutorul carora se poate trai „viata spiritului omenesc' al rolului. Asta e arma voastra interioara, armata voastra de lupta pentru interpretarea creatoare. Mai mult decat atat, ati gasit in voi trei conducatori de osti, care isi pot conduce regimentele la lupta.

Asta e o realizare mare si va felicit!

XIII - LINIA TENDINTELOR MOTOARELOR VIETII PSIHICE

…anul 19..

55 Regimentele sa fie gata de lupta ! Conducatorii de osti sa fie la posturi! Porniti 1

56 Cum sa pornim ?

57 Inchipuiti-va ca am fi hotarat sa montam o piesa minunata, in care fiecaruia dintre voi i s-ar fi fagaduit un rol stralucitor. Ce-ati face, venind acasa de la teatru, dupa prima voastra lectura ?

- As juca ! a declarat Viuntov.

Puscin a spus ca el ar incepe sa aprofundeze serios rolul. Malolet-kova, ca s-ar aseza intr-un colt si s-ar stradui „sa-1 simta'. Eu, invatat de experienta amara a spectacolului experimental, m-as fi abtinut de la asemenea ispite primejdioase si as fi inceput cu „magicul' sau un alt „daca', cu situatiile propuse, cu tot felul de alte visari. Pasa s-ar fi apucat sa imparta rolul pe fragmente.

- intr-un cuvant - a spus Tortov - fiecare dintre voi, pe o cale sau alta, s-ar fi straduit sa patrunda in creierul, in inima, in dorintele personajului, sa stimuleze in propria lui memorie emotionala amintiri analoage cu rolul, sa-si compuna o reprezentare si un rationament propriu despre viata personajului, sa atraga vointa-sentiment. Voi v-ati fi strecurat in sufletul rolului cu antenele sufletului vostru, ati fi tins spre el cu motoarele vietii voastre psihice.

In cazuri foarte rare, inteligenta, vointa si sentimentul artistului cuprind toate dintr-o data chintesenta operei noi, sunt stimulate in mod creator de ea si creeaza, intr-un elan fierbinte, starea interioara necesara pentru munca.

De cele mai multe ori textul literar se insuseste de catre inteligenta (intelect) doar intr-o anumita masura ; emotia (sentimentul) il cuprinde partial si provoaca elanuri de dorinta (vointa) sporadice, imbucatatite.

Sau, vorbind potrivit noii definitii, in prima perioada de cunoastere a operei poetului se creeaza o reprezentare vaga si o foarte superficiala judecare rationala a piesei. Vpinta-sentiment raspunde de asemenea partial, nesigur, la primele impresii si atunci se creeaza o senzatie interioara a vietii rolului „in general'.

Un alt rezultat nici nu se poate astepta, deocamdata, daca sensul adevarat al vietii rolului e inteles schematic de catre artist. In majoritatea cazurilor, chintesenta rolului ajunge in adancimea constiintei abia dupa o munca indelungata, dupa studierea operei, dupa ce s-a parcurs aceeasi cale creatoare pe care a strabatut-o insusi autorul piesei.

Dar se intampla ca la prima lectura textul literar sa nu fie perceput in nici un chip de inteligenta actorului, sa nu primeasca nici un fel de raspuns din partea vointei si sentimentului si sa nu creeze nici un fel de reprezentare, nici un fel de rationament despre opera citita. Asa se intampla adesea la primul contact cu o opera impresionista ori simbolista.

Atunci trebuie sa imprumuti rationamente straine, sa pricepi textul literar cu un ajutor dinafara si sa patrunzi intens in el. Dupa o munca perseverenta se creeaza, in sfarsit, o oarecare reprezentare slaba, un rationament care nu e de sine statator si care, pe urma, se dezvolta treptat. Pana la urma se izbuteste, intr-o masura sau alta, sa se atraga in munca vointa-sentiment si toate motoarele vietii psihice.

in prima perioada, atata vreme cat scopul nu e clar, curentele invizibile care te imping inainte se gasesc intr-o stare embrionara. Momentele separate ale vietii rolului, prinse de artist la primul contact cu piesa, provoaca elanuri puternice in tendinta motoarelor vietii psihice.

Ideea, dorintele se manifesta prin impulsuri. Ele ba apar, ba pier, ba se nasc si dispar din nou.

Daca ar fi sa reprezentam grafic aceste linii care purced din motoarele vietii psihice, atunci ar aparea niste intreruperi, niste fragmente si liniute.

Pe masura ce rolul e cunoscut mai departe si scopul lui principal e mai adanc inteles, liniile tendintei motoarelor vietii psihice se implinesc treptat.

Atunci putem sa vorbim despre aparitia inceputului creatiei.

- De ce asta ?

in loc de raspuns, Arkadie Nikolaevici a inceput deodata sa-si agite mainile, capul si tot trupul si pe urma m-a intrebat:

- Miscarile mele se pot oare numi dans ?

Noi am raspuns negativ.

Dupa aceea, Arkadie Nikolaevici s-a asezat si a inceput sa faca tot felul de miscari, care se inlantuiau una de alta si creau o linie neintrerupta.

58 Dar din asta se poate crea un dans ? a intrebat el.

59 Se poate, am raspuns noi in cor.

Arkadie Nikolaevici a inceput sa fredoneze niste note izolate, cu opriri lungi intre ele.

60 Asta se poate numi un cantec ? a intrebat el.

61 Nu.

62 Dar asta ? si a scos cateva note melodioase care se inlantuiau una de alta.

63 Se poate !

Arkadie Nikolaevici a inceput sa mazgaleasca o foaie de hartie cu linii, liniute, puncte, linii sinuoase, izolate, la intamplare si ne-a intrebat:

64 Puteti sa numiti asta un desen ?

65 Nu.

66 Dar din asemenea linii se poate alcatui ceva ?

Arkadie Nikolaevici a facut cateva linii lungi, frumoase, serpuitoare.

67 Se poate.

68 Vedeti dar ca orice arta are nevoie, inainte de toate> de o linie neintrerupta ?

69 Vedem !

70 Si arta noastra are nevoie de o linie neintrerupta. Iata de ce am si spus ca atunci cand liniile care arata tendinta motoarelor vietii psihice se implinesc, adica vor deveni neintrerupte, atunci vom putea vorbi despre creatie.

71 Scuzati-ma, va rog, dar parca poate sa existe in viata, si cu atat mai mult pe scena, o linie continua care sa nu se intrerupa nici un minut ? se lega Govorkov de cele spuse.

72 O asemenea linie poate exista, dar nu la un om normal, ci la un nebun ; ea se cheama idee fixe '. In ceea ce-i priveste pe oamenii sanatosi, pentru ei unele intreruperi sunt normale si obligatorii. Asa cel putin ni se pare noua. Insa, in momentul intreruperii, omul nu moare, ci traieste, de aceea una dintre liniile vietii continua sa dureze in el, a explicat Tortov.

73 Ce fel de linie ?

74 Asta intreaba-i pe savanti. Sa ne intelegem ca de acum incolo sa socotim ca linie normala, neintrerupta, pentru om acea linie in care exista mici intreruperi obligatorii.

La sfarsitul lectiei, Arkadie Nikolaevici a explicat ca noi avem nevoie nu numai de o singura linie de acest fel, ci de o serie intreaga, adica de liniile nascocirilor imaginatiei, de liniile atentiei, obiectelor, logicii si consecventei, fragmentelor si temelor, dorintei, tendintei si actiunii, de momentele continui ale adevarului, credintei, ale amintirilor emotionale, ale comunicarii, adaptarii si altor elemente necesare creatiei.

Daca se va intrerupe linia actiunii pe scena, inseamna ca rolul, piesa, spectacolul s-au oprit. Daca acelasi lucru'se va intampla cu linia motoarelor vietii psihice, fie, de pilda, cu gandirea (inteligenta), omul-artist nu va fi in stare sa-si formeze reprezentarea si rationamentul in legatura cu -ceea ce spun cuvintele textului, inseamna ca el nu va intelege ce face si ce vorbeste pe scena, in rol. Daca insa se va opri linia vointei-sentimen-tului, omul-artist si rolul lui vor inceta sa doreasca si sa traiasca.

Omul-artist si omul-rol traiesc toate aceste linii aproape fara intrerupere pe scena. Aceste linii dau viata si miscare personajului interpretat de el. De cum ele se intrerup, viata rolului inceteaza, se paralizeaza sau moare. O data cu aparitia liniei, rolul prinde din nou viata.

O asemenea alternanta de eclipse si insufletiri nu e normala. Rolul cere o permanenta viata pe o linie aproape neintrerupta.

…anul 19..

75 La ultima lectie ati recunoscut ca, atat in teatru, cat si in orice alta arta, e nevoie, inainte de toate, de o linie unitara, neintrerupta, a spus astazi Arkadie Nikolaevici. Vreti sa va arat cum se creeaza ea ?

76 Sigur ca da ! l-au rugat elevii.

77 Povesteste-mi cum ti-ai petrecut dimineata de astazi, din clipa in care te-ai trezit ? s-a adresat el lui Viuntov.

Neastamparatul baiat s-a concentrat in chip caraghios si s-a gandit adanc, ca sa raspunda la intrebare. Dar n-a izbutit sa-si indrepte atentia in urma asupra ceasurilor trecute ale zilei de azi. Ca sa-1 ajute, Arkadie Nikolaevici i-a dat urmatorul sfat:

- Ca sa-ti aduci aminte trecutul, nu-1 lua de la capat, venind spre

prezent, ci, dimpotriva, porneste de la prezent, indeparlindu-te spre trecu

tul de care iti aduci aminte. Cobori usor in trecut, mai ales in cazurile

in care e vorba de un trecut apropiat.

Viuntov n-a inteles dintr-o data cum se face asta, de aceea Arkadie Nikolaevici i-a venit in ajutor. El a spus :

78 Acum stau de vorba cu dumneata aici, in clasa. Dar ce-ai facut pana adineauri ?

79 Mi-am schimbat hainele.

80 Aceasta schimbare a hainelor nu e un proces prea mare,. de sine statator. In el sunt ascunse momente scurte, izolate, de dorinta, de tendinta, actiune etc, fara de care nu se poate indeplini tema curenta data. Schimbarea hainelor ti-a lasat amintirea unei linii scurte din viata dumi-tale. Cate teme, atatea procese pentru indeplinirea lor si tot atatea linii scurte ale vietii rolului. Iata, de pilda:

81 Ce s-a intamplat inainte de a-ti fi schimbat hainele ?

82 Am fost la scrima si la gimnastica.

83 Dar inainte ?

84 Am fumat la bufet.

85 Si inainte de asta ?

86 Am fost la canto.

87 Toate acestea sunt linii scurte ale vietii dumitale, care lasa urme in memorie, a observat Arkadie Nikolaevici.

Astfel, scoborind din ce in ce mai adanc in trecut, Viuntov a ajuns la momentul trezirii lui de astazi si la inceputul zilei.

- A rezultat o serie lunga de linii scurte ale vietii traite de dumneata astazi, in prima jumatate a zilei, incepand din clipa in care te-ai trezit

si ispravind cu clipa de fata. In memoria dumitale s-a pastrat amin

tirea lor.

Ca sa le fixezi mai bine, repeta de cateva ori, in aceeasi ordine, ceea ce ai facut acum, a propus Arkadie Nikolaevici.

Dupa ce si aceasta porunca a fost indeplinita, el a recunoscut ca Viuntov nu numai ca-si amintea trecutul zilei de astazi, dar ca si-1 si fixase in memorie.

- Acum repeta de cateva ori acelasi efort de aducere aminte a unui

trecut apropiat, dar in directie inversa, adica incepe cu clipa trezirii ca

sa ajungi pana la aceea pe care o traiesti acum.

Viuntov a indeplinit si aceasta porunca si nu numai o singura data, ci de mai multe ori.

- Acum, spune-mi - i s-a adresat Arkadie Nikolaevici - nu simti oare ca toate aceste amintiri si munca dumitale ti-au lasat o urma de re

prezentare, in gand sau in sentiment, a unei linii destul de lungi a vietii

dumitale de astazi ? Ea este impletita nu numai din amintiri despre actiuni

si comportari izolate ale dumitale intr-un trecut apropiat, dar si dintr-o

serie de sentimente, ganduri, senzatii etc. pe care le-ai trait.

Viuntov nu intelese mult timp intrebarea. Elevii, si eu impreuna cu ei, i-am explicat:

- Nu intelegi ca, daca te uiti inapoi, iti aduci aminte de o serie in

treaga de treburi cunoscute, cotidiene, curente, care se perinda intr-o in

siruire obisnuita ? Daca insa iti incordezi si mai tare atentia si te con

centrezi asupra trecutului apropiat, atunci o sa-ti aduci aminte nu numai

de linia exterioara a vietii zilei de astazi, dar si de cea interioara. Ea lasa

o dara neclara, care se asterne in urma noastra intocmai ca o trena.

Viuntov tacea. Se vedea ca s-a incurcat de tot. Arkadie Nikolaevici 1-a lasat in pace si mi s-a adresat mie:

- Dumneata ai inteles cum se poate da viata primei jumatati a li

niei vietii zilei de astazi. Fa acelasi lucru pentru a doua jumatate, netraita

inca astazi, mi-a propus el.

88 De unde sa stiu eu ce se va intampla cu mine intr-un viitor apropiat ? nu ma dumeream eu.

89 Cum ? Dumneata nu stii ca dupa lectia mea mai ai si alte cursuri sjj ca pe urma te vei duce acasa, ca acolo vei sta la masa ? Oare n-ai nici Un fel de planuri pentru deseara : sa te duci la niste cunoscuti, la teatru, la cinema, la o conferinta ? Nu stii daca intentiile dumitale se vor realiza sau nu, insa poti sa presupui ceva.

90 Sigur ca da, am fost eu de aceeasi parere.

91 Daca e asa, atunci inseamna ca ai ceva in vedere pentru a doua jumatate a zilei de astazi! Nu simti oare dumneata ca si in ea se intinde mai departe linia continua a viitorului cu grijile, cu obligatiile, bucuriile si neplacerile lui, la al caror gand dispozitia dumitale actuala scade sau creste ?

Si in aceasta previziune a viitorului exista miscare, iar acolo unde e miscare, se deseneaza si linia vietii. N-o simti oare cand te gandesti la ce te asteapta de acum inainte ?

92 Fireste ca simt ceea ce spuneti.

93 Uneste aceasta linie cu cea dinainte, ai in vedere si pe cea prezenta si vei obtine o singura linie mare, continua, care trece de-a lungul trecutului, prezentului si viitorului zilei dumitale de astazi, care se intinde neintrerupt din momentul trezirii de dimineata pana la somnul de seara. intelegeti oare acum cum din liniile mici, izolate ale vietii voastre se compune o singura linie mare, continua a vietii unei zile intregi ?

Acum inchipuie-ti - a continuat sa explice Arkadie Nikolaevici -■ ca ti s-a incredintat rolul lui Othello ca sa-1 pregatesti intr-o saptamana. Nu simti oare ca toata viata dumitale in acest timp se reduce la un singur lucru : sa iesi la capat cu cinste dintr-o insarcinare atat de grea ? Ea ti-ar ocupa in intregime toate cele sapte zile, in care timp te-ar stapani o singura grija : sa realizezi acest teribil spectacol.

94 Sigur, am recunoscut eu.

95 Nu simti oare ca si in aceasta imagine sugerata de mine se ascunde linia continua a vietii unei saptamani intregi, linie si mai lunga de-cit in exemplul anterior, inchinata pregatirii rolului lui Othello ? intreba Tortov. Daca exista linia zilei, saptamanii, atunci de ce sa nu fie si o linie a lunii, a anului, si, in sfarsit, a intregii vieti ?

Aceste linii mari se compun de asemenea din multe altele mici.

Absolut acelasi lucru se petrece cu fiecare piesa si fiecare rol. Si acolo liniile mari se nasc din multe linii mici; si pe scena ele pot sa cuprinda diferite etape ale zilei, saptamanii, lunii, anului si intregii vieti.

In realitatea cotidiana, aceasta linie e impletita de insasi viata, iar in piesa e creata de nascocirea artistica a poetului, apropiata de adevar.

Dar linia nu e marcata de el complet, neintrerupt, pentru toata viata rolului, ci numai partial, cu mari intreruperi.

96 De ce ? nu intelegeam eu.

97 Noi am vorbit despre faptul ca dramaturgul nu reda toata viata piesei si a rolului, ci numai acele momente ale lor care se arata si se petrec pe scena. Dramaturgul nu descrie multe din lucrurile care se petrec dincolo de decorurile care infatiseaza pe scena locul de actiune al piesei. Dramaturgul trece adesea sub tacere ceea ce s-a petrecut in culise, adica faptul care starneste comportarile personajelor interpretate de actori pe scena. Noi singuri trebuie sa cream, cu nascocirile imaginatiei noastre, ceea ce n-a fost creat de autor in exemplarul tiparit al piesei. Fara asta, n-o sa obtii pe scena completa „viata a spiritului omenesc' a artistului in rol, ci o sa ai de-a face doar cu fragmente izolate.

Pentru traire, e nevoie de o linie (relativ) completa a vietii rolului si piesei.

In linia vietii rolului sunt inadmisibile scaparile si omisiunile, nu numai pe scena, dar si in culise. Ele intrerup viata personajului interpretat si creeaza in ea momente goale, moarte. Aceste momente se umplu cu gin-durile si sentimentele straine de rol ale omului-artist, care n-au legatura cu ceea ce joaca el. Asta il impinge pe o panta falsa - in domeniul vietii lui personale.

Sa zicem, de pilda, ca joci exercitiul arderii banilor ; conduci perfect linia vietii rolului; te duci la chemarea nevestii in sufragerie, ca sa vezi cum face baie copilului. Dar, ducandu-te acolo, te intalnesti cu o cunostinta sosita acum de departe si care a intrat prin protectie in culise. Afli de la ea o intamplare foarte hazlie, care s-a petrecut cu o ruda a dumitale apropiata. Intri, abia stapanindu-ti rasul, ca sa joci scena arderii si pauza „tragicului lipsit de actiune'.

intelegi si dumneata ca asemenea intercalari straine in linia rolului nu slujesc piesa si nu te ajuta pe dumneata. inseamna ca nici in culise nu e permisa intreruperea liniei rolului. Dar multi actori nu pot juca rolul pentru ei insisi in culise. Sa nu joace, dar sa se gandeasca cum ar fi procedat ei, daca s-ar fi aflat in conditiile personajului zugravit. Rezolvarea acestei probleme, ca si a altora privitoare la rol, sunt obligatorii pentru fiecare artist la fiecare spectacol. Pentru asta vine artistul la teatru si iese in fata publicului. Daca artistul va pleca de la teatru fara sa fi facut fata astazi sarcinii obligatorii pentru el, trebuie sa socotim ca el nu si-a indeplinit indatoririle.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a inceput lectia cerand tuturor sa treaca pe scena, sa se aseze cat mai comod in „salonul Maloletkovei' si sa vorbeasca fiecare despre ceea ce ii va trece prin minte.

Elevii s-au asezat in jurul mesei rotunde si pe langa perete, sub becurile electrice prinse acolo.

Rahmanov se agita mai mult decat toti, fapt din care am dedus ca se punea in scena o noua nascocire de-a lui.

In timpul discutiei noastre generale, din diferite colturi ale scenei se aprindeau si se stingeau becuri. Am observat ca ele se aprindeau ori langa cel care vorbea, ori langa cal despre care se vorbea. De pilda, era de ajuns ca Rahmanov sa scoata un cuvant si becul se aprindea langa el. Era destul sa amintesti de un lucru de pe masa si deasupra ei se aprindea o lumina s.a.m.d.

N-am putut sa gasesc explicatia unui singur lucru - aprinderea luminii dincolo de odaia unde ne aflam : in sufragerie, in sala si in celelalte incaperi alaturate. S-a dovedit mai tarziu ca aceasta lumina ilustra ceea ce se gasea dincolo de limitele salonului nostru. Asa, de pilda, becul din coridor se aprindea la amintirea trecutului, becul din sufragerie se aprindea cand se vorbea despre ceea ce se petrecea in prezent dincolo •de marginile odaii noastre. Becul din salonul „apartamentului Maloletko-vei' se lumina cand se visa despre viitor. Am observat, de asemenea, ca luminile se aprindeau fara intrerupere: nu se stingea bine un bec si se aprindea altul. Tortov ne-a explicat ca aprinderea luminilor ilustra continua schimbare a obiectelor, care are loc fara oprire, logic, consecvent sau intamplator, in viata noastra.

- Acelasi lucru trebuie sa se petreaca si la spectacol, in interpreta

rea unui rol, explica Tortov. Important e ca pe scena obiectele sa se suc-

ceada fara intrerupere si ca ele sa creeze o linie continua. Aceasta linie

trebuie sa se intinda aici, pe scena, de partea noastra a rampei si sa nu

treaca colo, de cealalta parte, in sala.

Viata omului sau a rolului e un schimb neintrerupt de obiecte, de cercuri de atentie, ba in viata reala care ne inconjoara, ba pe planul amintirilor din trecut, ba pe planul visurilor de viitor, dar numai in sala de teatru nu. Aceasta continuitate a liniei e extrem de importanta pentru artist si trebuie s-o intariti in voi.

Am sa va arat acum, cu ajutorul jocurilor de lumina, cum trebuie sa se desfasoare neintrerupt linia vietii la actor in decursul intregului rol.

- Treceti in stal, ne-a spus Tortov, iar Ivan Platonovici sa se duca

in cabina electrica si sa-mi ajute.

Iata ce piesa voi juca. Astazi este aici o licitatie. Se vand doua tablouri de Rembrandt. In asteptarea cumparatorilor, noi stam la o masa rotunda cu expertul in pictura si ne intelegem asupra pretului care trebuie cerut pe tablouri. Trebuie sa examinam ba un tablou, ba altul.

(Becurile din cele doua parti ale odaii se aprindeau si se stingeau alternativ, in timp ce lampa din mainile lui Tortov se stinsese.)

Trebuie de asemenea sa comparam in gand tablourile de iata cu altele originale ale lui Rembrandt, din muzeele noastre si din strainatate.

(Lampa din vestibul, care ilustra tablourile imaginate din muzee, ba se aprindea, ba se stingea, alternand cu doua lampi de perete care reprezentau tablourile imaginate in salon.)

Vedeti aceste becuri slabe care si-au aprins deodata langa intrarea principala. Acestea sunt cumparatorii de rand. Atentia mi s-a oprit asupra lor si ii intampin, dar fara insufletire.

„Daca vor veni numai asemenea clienti, nu voi izbuti sa ridic pretul tablourilor !' ma gandesc eu. Sunt atat de cufundat in gandurile mele, incat nu observ pe nimeni si nimic.

(Toate lampile de pana acum s-au stins, iar de sus a cazut asupra lui Tortov o raza mobila de lumina, care ilustra micul cerc de atentie. Ea se misca impreuna cu el, atat timp cat Arkadie Nikolaevici se plimba nelinistit prin incapere.)

Uitati-va : toata scena si odaile alaturate s-au umplut de lampi noi, aprinse, de data asta mai mari. Acestia sunt reprezentantii muzeelor din strainatate. Se intelege ca eu ii intampin cu un respect deosebit.

Dupa aceea, Arkadie Nikolaevici ne-a zugravit atat primirea cumparatorilor, cat si licitatia. Atentia lui s-a incordat si mai puternic cand a inceput lupta inversunata intre cumparatorii importanti, care s-a ispravit cu un scandal urias, redat printr-o orgie de lumini Lampile mari se aprindeau si se stingeau toate dintr-o data sau separat, ceea ce crea un tablou frumos, ca un final de apoteoza feerica. Ochii alergau in toate partile.

- Am izbutit oare sa va ilustrez cum se creeaza o linie neintrerupta de viata pe scena ? a intrebat Arkadie Nikolaevici.

Govorkov a declarat ca Tortov n-a izbutit sa demonstreze ceea ce a vrut:

98 Dumneavoastra, binevoiti sa vedeti, ne-ati demonstrat absolut contrariul. Jocul de lumina ne vorbeste nu despre continuitatea liniei, ci despre unele salturi necontenite.

99 Eu nu vad asta. Atentia actorului trece fara oprire de la un obiect la altul. Aceasta schimbare permanenta a obiectelor atentiei creeaza tocmai linia continua. Daca insa actorul se va agata numai de un singur obiect si in tot actul si in toata piesa se.va tine de el fara sa se desprinda, atunci nu va exista nici o linie a miscarii si, chiar daca ea s-ar forma, atunci ar fi linia unui nebun, care, cum v-am mai spus, se numeste idee fixe.

Elevii au fost de partea lui Arkadie Nikolaevici si au declarat ca el a izbutit sa le lamureasca ideea.

- Cu atat mai bine! a spus el. Eu v-am aratat cum ar trebui sa se

intample intotdeauna pe scena. Aduceti-va aminte asta, pentru a putea face

comparatii intre ceea ce se petrece in majoritatea cazurilor cu artistii pe scena si ceea ce totusi n-ar trebui sa existe niciodata. Eu v-am ilustrat asta la timp, cu aceleasi becuri. Ele se aprindeau rar pe scena, in timp ce in sala se aprindeau aproape neintrerupt.

Credeti oare ca e normal ca viata si atentia actorului sa fie insufletite pe scena doar un minut si apoi sa slabeasca acolo pentru un timp lung si sa treaca in public sau dincolo de marginile teatrului ? Apoi sa se intoarca din nou, ca iarasi sa dispara un timp indelungat de pe scena ?

Cand e vorba de un asemenea joc, numai cateva momente ale vietii artistului pe scena apartin rolului, iar in restul timpului sunt straine de el. Arta n-are nevoie de un asemenea amestec de sentimente eterogene.

Invatati-va, deci, sa creati pe scena linii (relativ) neintrerupte pentru fiecare dintre motoarele vietii psihice si pentru fiecare dintre elemente.

XIV - STAREA DE SPIRIT SCENICA

…anul 19..

Azi nu avem o lectie obisnuita, ci una care e anuntata printr-un afis. Arkadie Nikolaevici a spus : '

- Spre ce tind oare liniile motoarelor vietii psihice, nou-nascute ? Spre ce tinde pianistul in momentele de avant artistic, cand da frau liber sentimentului si lasa creatia sa se desfasoare nestingherit ? Spre pian, spre instrumentul lui. Spre ce se grabeste, in aceleasi momente, pictorul ? Spre panza, spre pensule si culori, adica spre armele creatiei lui. Spre ce se avanta artistul, sau, mai bine zis, motoarele vietii lui psihice ? Spre ceea ce pun ele in miscare, adica spre natura lui sufleteasca si fizica, spre elementele lui sufletesti. Inteligenta, vointa si sentimentul dau alarma si cu puterea, temperamentul si capacitatea de convingere proprii lor mobilizeaza toate fortele interioare creatoare.

Asa cum o tabara cufundata in somn se trezeste brusc la semnalul de alarma, tot asa si fortele sufletului nostru artistic se incordeaza dintr-o-data si se pregatesc in graba pentru marsul creator.

Nesfarsitele nascociri ale imaginatiei, obiectele atentiei, comunicarile,, temele, dorintele si actiunile, momentele de adevar si credinta, amintirile emotionale, adaptarile sie asaza in siruri lungi.

Motoarele vietii psihice strabat aceste siruri, stimuleaza elementele si se molipsesc si ele, mai puternic, de acest entuziasm creator.

Mai mult decat atat, ele iau de la „elemente' particele din insusirile lor naturale. Prin asta, inteligenta, vointa si sentimentul devin si mai active. Ele sunt din ce in ce mai stimulate de nascocirile imaginatiei, care fac piesa mai veridica si temele mai intemeiate. Aceasta ajuta motoarele, si elementele sa simta mai bine in rol adevarul vietii si sa creada in posibilitatea reala a ceea ce se petrece pe scena. Toate luate la un loc provoaca trairea si necesitatea de comunicare cu personajele de pe scena si, pentru asta, sunt necesare adaptarile.

intr-un cuvant, motoarele vietii psihice iau toate tonurile, culorile, nuantele, dispozitiile elementelor printre ale caror siruri trec. Continutul lor sufletesc se imbiba de ele.

La randul lor, motoarele vietii psihice contamineaza randurile elementelor, nu numai cu energia, puterea, vointa, emotia, ideea lor proprie, dar le transmit acele momente ale rolului si ale piesei pe care le-au adus cu ele, care le-au entuziasmat la primul contact cu opera poetului, care le-au stimulat la creatie. Ele altoiesc pe elementele acestea primii muguri ai sufletului rolului.

Din acesti muguri se creeaza treptat, in sufletul interpretului, sentimentele artistului-rol. Sub aspectul acesta ele tind mereu inainte, ca si regimentele bine pregatite, sub conducerea motoarelor vietii psihice.

100Dar incotro se indreapta ? au intrebat elevii.

101Undeva, departe Acolo unde le cheama intentiile imaginatiei, ale situatiilor propuse si ale magicilor „daca' ai pielei. Ele tind acolo unde le atrag temele creatoare, unde le imping dorintele, tendintele, actiunile interioare ale rolului. Obiectele, adica personajele piesei, le atrag pentru a comunica: cu ele. Ele tind spre ceea ce e usor sa crezi pe scena si in opera poetului, adica spre adevarul artistic. Observati ca toate aceste tentatii se gasesc pe scena, adica de partea asta a rampei, si nu in sala de spectacol.

Cu cat pleaca mai departe sirurile de elemente, cu atat liniile tendintelor lor se strang mai tare, se leaga parca, in cele din urma, intr-un singur nod comun. Aceasta contopire a tuturor elementelor artistului-rol intr-o tendinta comuna creeaza acea stare interioara a artistului, extrem de importanta pe scena, care in limbajul nostru se numeste Arkadie Nikolae-vici a aratat afisul atarnat in fata noastra, pe care scria :

STAREA DE SPIRIT SCENICA

102Cum vine asta ? s-a speriat Viuntov.

103Foarte simplu! am inceput sa-i explic, ca sa ma verific pe mine insumi. Motoarele vietii psihice se unesc cu elementele intr-un singur scop comun al artistului-rol. Nu-i asa ?

104Asa - dar cu doua rectificari. Prima : ne aflam inca departe de un singur scop fundamental comun, si ele se unesc numai pentru cautarea lui mai departe, cu puteri unite.

A doua rectificare se refera la terminologie. Conform conventiei/noi am numit pana acum capacitatile artistice, talentul, calitatile naturale, chiar si unele metode psihotehnice pur si simplu

„elemente'. Aceasta a fost o denumire provizorie. Noi am admis-o numai pentru ca era prea devreme ca sa vorbim despre starea scenica. Acum insa, dupa ce am rostit acest cuvant, va declar ca adevarata lor denumire este:

ELEMENTELE STARII DE SPIRIT SCENICE

105Elementele starii de spirit scenice Starea de spirit scenica isi baga Viuntov in cap cuvintele intelepte.

106Nu pot intelege de fel ! a hotarat el in sfarsit, a oftat adanc, a ridicat din umeri si a inceput sa-si Favaseasca parul cu desperare.

107Nu e nimic de inteles ! Starea de spirit scenica e o stare omeneasca aproape normala.

108„Aproape' ?!

109Ea e mai buna decat cea normala si, in acelasi timp, si mai rea.

110De ce mai rea ?

111Pentru ca starea de spirit scenica, datorita conditiei nefiresti a creatiei in fata publicului, ascunde in ea o particica de influenta speciala a| teatrului si a scenei, cu tendinta lor de autodemonstrare, ceea ce nu exista in starea de spirit normala omeneasca. Avand in vedere asta, noi numim starea actorului pe scena, nu pur si simplu stare de spirit, ci adaugam cuvantul scenica.

112Si pentru ce e mai buna starea de spirit scenica decat cea normala ?

113Pentru ca ea contine senzatia singuratatii in fata publicului, pe care n-o cunoastem in viata reala. Aceasta e o senzatie minunata. Tineti minte ca ati recunoscut intr-un timp ca va plictisiti sa jucati vreme indelungata intr-un teatru gol ori la voi acasa, intr-o odaie, in patru ochi cu partenerul. Am comparat atunci un asemenea joc cu cantatul intr-o camera ticsita de covoare si mobile tapisate, care omoara acustica. Dar intr-un teatru ticsjt de spectatori cu mii de inimi, care bat la unison cu inima artistului, se creeaza o rezonanta si o acustica minunate pentru sentimentul nostru. Ca raspuns la fiecare moment de traire autentica pe scena, ne vin inapoi, din sala, ecouri, participare, simpatie, curente invizibile de la mii de oameni vii, emotionati, care creeaza impreuna cu noi spectacolul. Spectatorii pot nu numai sa-1 descurajeze si sa-1 sperie pe actor, dar si sa stimuleze in el o energie creatoare autentica. Ea ii da o mare caldura sufleteasca, incredere in el si in munca lui artistica.

Senzatia ecoului a mii de suflete omenesti care vine de la sala ticsita de spectatori ii daruieste cea mai mare bucurie pe care o poate avea un om.

Astfel, pe de o parte, creatia in fata publicului il stinghereste pe artist, iar pe de alta parte, il ajuta.

Din pacate, o asemenea stare omeneasca justa, aproape in intregime fireasca, se creeaza foarte, foarte rar de la sine pe scena. Cand - in cazuri exceptionale - iese un spectacol atat de izbutit sau numai unele momente izolate ale lui, actorul, intorcandu-se in cabina lui, isi spune: „As-

tazi am fost in rol'. Asta inseamna ca el a gasit intamplator pe scena o stare de spirit omeneasca aproape normala.

In asemenea momente exceptionale, intregul aparat creator al artistului, toate piesele lui separate, toate, cum s-ar spune, „arcurile', „butoanele', „pedalele' actioneaza minunat, aproape la fel sau chiar mai bine decat in insasi viata.

O asemenea stare de spirit scenica ne e necesara in cea mai mare masura, deoarece numai cu ea se poate savarsi o creatie autentica. Iata de ce noi pretuim nemasurat starea de spirit scenica. Acesta e unul dintre momentele principale ale procesului creator, pentru care s-au prelucrat elementele.

Ce fericire ca dispunem de o psihotehnica care poate, la porunca noastra si in chip spontan, sa creeze starea de spirit scenica, care inainte aparea in noi numai intamplator, ca un „dar de la Apollon' !

Iata de ce inchei lectia cu felicitarea : voi ati atins astazi o etapa foarte importanta in munca noastra scolara : voi ati aflat ce e starea de spirit scenica.

…anul 19..

- In acele cazuri, din pacate foarte dese - a spus Arkadie Nikolae-vici -l in care pe scena nu se creeaza starea de spirit scenica, actorul, in-torcmdu-se in cabina, se plange: „Nu sunt inspirat, nu pot sa joc astazi!' Asta inseamna ca aparatul creator sufletesc al artistului nu lucreaza bine sau e complet lipsit de actiune si ca deprinderea mecanica, jocul superficial conventional, sabloanele, mestesugul intra in dreptul lor. Ce provoaca o asemenea stare ? Poate ca actorul s-a speriat de gaura neagra a deschiderii scenei si asta a incurcat toate elementele starii lui ? Sau a iesit in fata spectatorilor cu un rol nelucrat, in care nu crede, dupa cum nu crede nici in cuvintele pe care le rosteste, nici in actiunile pe care le face ? Asta creeaza in el o nesiguranta, o stare tulbure.

Dar se poate intampla sa nu se fi pregatit cum se cuvine pentru creatie, sa nu-si fi improspatat un rol bine lucrat. Si asta e necesar sa se faca de fiecare data, inaintea fiecarui spectacol. Dar in loc s-o faca, el a iesit pe scena si a desenat exterior, formal, conturul rolului. E bine daca acest lucru s-a facut dupa un plan minutios stabilit si cu o tehnica desa-virsita a artei reprezentarii. Si aceasta munca poate fi numita creatie, cu toate ca nu se incadreaza in scoala noastra de arta.

Dar poate ca actorul nu s-a pregatit pentru spectacol fiind bolnav sau pur si simplu de lene, din pricina neatentiei, din pricina grijilor si neplacerilor personale, care distrag atentia de la creatie. Sau poate ca el e dintre acei „artisti' care s-a obisnuit sa debiteze rolul si sa fie afectat pentru amuzamentul publicului, nestiind sa faca altceva. In toate cazurile insirate pana acum, alegerea si calitatea elementelor starii sufletesti sunt gresite. Nu e necesar sa studiem fiecare dintre aceste cazuri in parte. E de ajuns sa tragem o concluzie generala.

Stiti ca atunci cand omul-artist iese pe scena in fata unui public numeros, isi pierde stapanirea de sine din pricina spaimei, a zapacelii, a timiditatii, a raspunderii si a greutatilor. In aceste clipe el nu poate sa vorbeasca, sa se uite, sa asculte, sa gandeasca, sa vrea, sa simta, sa umble, sa actioneze omeneste. Apare in el o necesitate nervoasa sa-i satisfaca pe spectatori, si, pentru amuzamentul lor, sa se arate pe el insusi pe scena, sa-si ascunda starea sufleteasca prin afectare.

In asemenea clipe, elementele actorului parca se destrama si traiesc izolat unul de altul : atentia - de dragul atentiei, obiectele - de dragul obiectelor, sentimentul adevarului - de dragul sentimentului adevarului, adaptarea - de dragul adaptarii etc. Sigur ca un asemenea fenomen e anormal. Normal e insia ca la omul-artist, ca si in viata reala, elementele care creeaza starea omeneasca sa fie inseparabile.

In momentul creatiei, elementele trebuie sa fie la fel de inseparabil* cand e vorba de o justa stare interioara scenica, care nu difera aproape cu nimic de cea din viata. Asa se si intampla cand starea actorului pe scena e justa. Din nenorocire, starea scenica, datorita conditiilor anormale ale creatiei, e nestatornica. Cum o tulburi, toate elementele isi pierd legatura lor comuna, incep sa traiasca sieparat unul de altul, de la sine si pentru sine. Atunci artistul actioneaza pe scena, dar nu in directia de care are nevoie rolul, ci pur si simplu ca sa „actioneze'. Artistul comunica, dar nu cu acela cu care trebuie sa comunice, potrivit piesei, ci cu spectatorii, pentru amuzamentul lor ; sau actorul se adapteaza, dar nu ca sa traris-mita mai bine partenerului gandurile sau sentimentele lui proprii, ana-loage cu rolul, ci ca sa straluceasca prin subtilitatea tehnica a .maiestriei lui actoricesti si asa mai departe. Atunci oamenii interpretati de artisti se misca pe scena, mai intai fara unele insusiri sufletesti sau fara altele, apoi fara nici un fel de insusiri sufletesti necesare omului-rol. Unii dintre acesti oameni nerealizati sunt lipsiti de sentimentul adevarului si al credintei in ceea ce fac, altora le lipseste atentia necesara la ceea ce rostesc sau le scapa obiectul, fara care se pierde sensul si posibilitatea de a comunica cu adevarat. Iata de ce actiunile unor asemenea hibrizi creati pe scena sunt moarte si nu simti in ele nici imagini omenesti vii, nici viziuni, nici dorinte si tendinte interioare, fara de care nu se poate naste in sufletul actorului vointa-sentiment.

Ce s-ar fi intamplat daca si in natura noastra fizica exterioara ar fi existat asemenea lipsuri, daca ele ar deveni vadite si personajul creat ar umbla pe scena fara urechi, fara degete, fara dinti ? Cred ca nu ne-am impaca usor cu asemenea monstru. Dar lipsurile naturii interioare nu sunt

vizibile ochiului. Ele nu sunt vazute de catre spectatori, ci sunt numai simtite inconstient de catre ei. Ele sunt intelese numai de cunoscatorii subtili ai artei noastre.

Iata de ce un spectator obisnuit spune: „Parca totul e bine, dar nu te cucereste!' Iata de ce spectatorul nu raspunde la un asemenena joc al actorilor, nu aplauda si nu mai vine si a doua oara sa vada spectacolul. Toate aceste devieri, si altele inca si mai rele, ne ameninta permanent pe steena si fac starea noastra scenica nestatornica.

Mai mult decat atat, primejdia sporeste prin faptul ca zamislirea unei stari sufletesti nejuste se savarseste cu o usurinta si o repeziciune neobisnuite, care scapa oricarui control. E de ajuns sa accepti, intr-o stare de spirit scenica just creata, un singur element nejust si el va atrage nu-

maidecit dupa sine celelalte elemente nejuste, si va denatura starea sufleteasca datorita careia e posibila creatia.

Verificati spusele mele : creati-va pe scena starea in care toate partile componente, ca o orchestra armonioasa, lucreaza prieteneste; inlocuiti unul dintre aceste elemente juste cu un altul nejust si uitati-va ce falsitate va rezulta din asta.

De exemplu, inchipuiti-va ca interpretul rolului va gasi in imaginatia lui o nascocire in care ou poate nici el sa creada. Atunci, inevitabil, se va crea o autoinselare, o minciuna, care va dezorganiza starea sufleteasca justa. Acelasi lucru se intampla si cu alte elemente.

Sau sa admitem ca actorul, pe scena, se uita la obiect, dar nu-1 vede. Din aceasta pricina atentia lui nu se concentreaza asupra a ceea ce este indicat de piesa si de rol, ci, dimpotriva, el da inapoi din fata obiectului scenic just care i-a fost impus[1] cu forta si tinde spre altul, nejust, dar mai interesant si mai emotionant pentru el, adica spre masa privitorilor din sala sau spre viata imaginata de dincolo de scena. in aceste clipe, in artist se creeaza o „privire' mecanica, care provoaca un joc superficial si atunci toata starea sufleteasca deviaza. Sau incercati sa inlocuiti tema vie a omului-rol cu o tema moarta a actorului, sau aratati-va pe voi insiva spectatorilor, sau folositi-va de rol ca sa va laudati cu forta temperamentului vostru. Din momentul in care veti introduce intr-o stare sufleteasca justa de pe scena oricare dintre aceste elemente nejuste, toate celelalte se vor preface dintr-o data sau treptat: adevarul se va transforma in conventional si in metoda tehnica actoriceasca, credinta in autenticitatea trairii si a actiunii ei, intr-o credinta actoriceasca, in mestesug si intr-o actiune mecanica obisnuita; temele omenesti, dorintele si tendintele se vor transforma in unele teme, dorinte si tendinte actoricesti, profesionale; nascocirea imaginatiei va disparea si va fi inlocuita cu cea reala, de toate zilele, adica cu o reprezentare conventionala, cu joc, cu spectacol, cu „teatru' in intelesul rau al cuvantului.

Acum faceti o totalizare a tuturor acestor devieri: obiectul atentiei asezat de partea cealalta a rampei, plus sentimentul adevarului violat, plus amintirile teatrale (nu cele emotionale din viata), plus teme moarte, toate acestea cuprinse nu intr-o atmosfera de fictiune artistica, ci intr-o realitate actoriceasca cotidiana reala, in conditiile spectacolului nenormal si avand pe deasupra cea mai puternica incordare musculara, inevitabila in asemenea cazuri.

Din toate aceste „elemente' se compune o stare scenica nejusta, in care nu poti nici sa traiesti, nici sa crezi, ci numai sa reprezinti mestesugareste, afectandu-te, amuzand, mistificand si imitand personajul.

Nu se petrece oare acelasi lucru si in muzica ? Si acolo o singura nota falsa strica un acord echilibrat, disftruge armonia, transforma consonanta in disonanta si sileste toate celelalte note sa sune fals. indreptati nota falsa si acordul va suna din nou just.

In toate exemplele date de mine astazi, se creeaza inevitabil la inceput o deviere si apoi starea nejusta a actorului pe scena, pe care noi o numim in limbajul nostru starea de spirit mestesugareasca (actoriceasca).

Artistii incepatori si elevi ca voi, lipsiti de experienta si de tehnica, cad adesea pe scena in stapanirea unei asemenea stari sufletesti nejuste. Ea le provoaca o serie de conventionalisme. In ceea ce priveste starile sufletesti omenesti juste, normale, ele se creeaza de la sine pe scena numai in chip intamplator, in afara vointei lor proprii.

114De unde sa avem noi mestesug, cand am jucat doar o singura data pe scena ? ra-am impotrivit eu si alti elevi.

115Am sa raspund, daca nu ma insel, chiar cu cuvintele dumitale, m-a aratat el pe mine. Tii minte cand te-am pus chiar la prima lectie sa sezi, pur si simplu, pe scena in fata tovarasilor dumitale, elevii, si dumneata ai inceput sa joci superficial si ai spus cam urmatoarea fraza : „Ce curios ! Am fost numai o data pe scena, in restul timpului am trait o viata normala, dar mi-e mult mai usor sa reprezint cand ma aflu pe scena, de-cit sa traiesc firesc'. Secretul sta in faptul ca pe scena, in conditiile unei creatii in fata publicului, se ascunde minciuna. Cu ea nu e voie sa te impaci, ci trebuie sa lupti permanent, sa stii s-o ocolesti si sa n-o iei in seama. Minciuna scenica duce pe scena o lupta neintrerupta cu adevarul. Cum sa te feresti de prima si s-o intaresti pe cea de a doua ? Vom examina aceasta problema la lectia urmatoare.

…anul 19..

- Haide sa rezolvam problemele curente: pe de o parte, cum sa te

feresti pe scena de o stare nejusta, mestesugareasca, care cere numai sa

afectezi si sa joci superficial; iar pe de alta parte, cum sa creezi in tine o stare interioara scenica justa, omeneasca, cu ajutorul careia poti sa creezi autentic, ne-a trasat Arkadie Nikolaeviei programul lectiei de astazi.

Amandoua aceste probleme se pot rezolva simultan, pentru ca una o exclude pe cealalta : creand o stare justa, o nimicesti pe cea nejusta si invers(. Prima problema e mai importanta, despre ea vom si vorbi.

In viata, fiecare stare sufleteasca se naste de la sine, pe cale fireasca. Ea e intotdeauna justa in felul ei, daca luam in consideratie conditiile vietii interioare si exterioare.

Pe scena insa, dimpotriva: influenta conditiilor nefiresti ale unei creatii in fata publicului face sa se creeze aproape intotdeauna o stare nejusta actoriceasca. Dar uneori, intamplator, se formeaza acolo si o stare fireasca, apropiata de cea normala, omeneasca.

Cum sa procedam deci cand starea justa nu se naste pe scena de la sine?

Starea fireasca, omeneasca, aproape aceeasi pe care o simtim permanent in realitate, trebuie creata artificial.

Pentru asta e nevoie de psihotehnica.

Ea te ajuta sa creezi starea justa si s-o nimicesti pe cea nejusta. Ea ajuta sa-1 retii pe artist in atmosfera rolului, il ocroteste de gaura neagra a deschiderii scenei si de atractia salii de spectatori.

Cum se indeplineste acest proces ?

Toti actorii, inainte de inceperea spectacolului, isi machiaza fata si isi imbraca trupul, ca sa se apropie fiziceste de personajul interpretat, dar ei uita principalul: sa-si pregateasca, cum s-ar spune „sa-si machieze si sa-si costumeze' sufletul pentru crearea „vietii spiritului omenesc' al rolului pe care sunt chemati, inainte de toate, s-o traiasca din nou in fiecare spectacol.

De ce oare acesti actori dau o atentie exceptionala numai trupului ? Oare el e creatorul principal pe scena ? De ce nu „se machiaza' si nu „se costumeaza' sufletul artistului ?

- Cum sa-1 machiezi ? au intrebat elevii.

- Toaleta sufletului si pregatirea interioara pentru rol constau in urmatorul lucru : sa nu vii in cabina in ultimul moment, cum fac majoritatea actorilor, ci, cand e vorba de un rol mare, sa vii cu doua ore inainte de inceperea spectacolului, ca sa te pregatesti sja iesi pe scena. Cum ?

Sculptorul incepe sa framante lutul inainte de a modela ; cantaretul, inainte de a canta, face vocalize; iar noi ne pregatim pentru joc, cum s-ar spune!,,, n& acordam coardele sufletesti, controlam „clapele', „pedalele', „butoanele' interioare, toate elementele si momelile separate, cu ajutorul carora se pune in functiune aparatul nostru creator.

Aceasta munca va e bine cunoscuta de la clasa „antrenament si disciplina'.

Exercitiile incep cu destinderea muschilor, deoarece fara asta munca ulterioara e imposibila.

Iar pe urma Tineti minte:

Obiectul e, de pilda, tabloul. Ce reprezinta el ? Ce dimensiuni are ? Ce culori ? Luati un obiect indepartat! Cercul mic, nu mai departe de picioarele voastre sau de limitele toracelui. Ganditi-va la o tema fizica ! Motivati-o si insufletiti-o : la inceput cu o singura nascocire a imaginatiei, apoi cu altele ! Duceti actiunea pana la adevar si credinta. Inventati un „daca' magic, situatii propuse etc.

Dupa ce toate elementele au fost randuite, adresati-va unuia dintre ele.

116Caruia ?

117Oricaruia, celui care va e mai drag in momentul creatiei : temei, lui „daca' si imaginatiei, obiectului atentiei, actiunii, adevarurilor mici si credintei etc.

Daca veti izbuti sa atrageti in munca unul dintre ele (dar numai nu „in general', nu aproximativ si nu formal, ci cu desavarsire just, in esenta si pana la capat), atunci toate celelalte elemente vor

trage spre cel care a prins viata. Si asta se va savarsi in virtutea receptiei naturale, a motoarelor vietii psihice si a elementelor, in munca comuna.

intocmai ca si in sjtarea de spirit actoriceasca, in care un element ne-just le trage dupa sine pe toate celelalte, se intampla si in cazul de fata; un singur element just, insufletit pe deplin, stimuleaza la munca toate celelalte elemente juste, care creeaza o stare de spirit scenica justa.

De orice veriga ai ridica lantul, toate celelalte o vor urma. Acelasi lucru se petrece si cu elementele starii.

Ce uimitor fenomen e natura noastra creatoare, cand nu e fortata ! Cat de contopite si dependente una de alta sunt toate partile ei componente !

Trebuie sa ne folosjim cu prudenta de aceasta insusire. De aceea e necesar sa ne pregatim bine, atent, de fiecare data cand vrem sa patrundem intr-o stare scenica justa, de cate ori repetam munca creatoare, atat la repetitii, cat, mai ales, la spectacol: sa intarim elementele, sa cream din ele o stare justa.

118De fiecare data ?! s-a mirat Viuntov.

119Asta e greu! l-au sustinut elevii.

120Dupa voi, e mai usor sa actionezi cu elementele fortate ? Fara fragmente, teme si obiecte, fara sentimentul adevarului si al credintei ? Nu cumva dorinta justa, tendinta catre un scop ademenitor, cu magicul „daca' justificat si cu situatii propuse convingatoare, va impiedica, iar sabloanele, jocul superficial si minciuna, dimpotriva, va ajuta si de aceea va pare rau cand va despartiti de ele ?

Nu ! E mai usor si mai firesc sa reunesti dintr-o data toate elementele, mai ales ca ele au o inclinatie fireasca spre asta.

Noi suntem creati in asa chip, incat ne sunt necesare si mainile, si picioarele, sl inima, si rinichii, si stomacul, toate in acelasi timp. Ne este foarte neplacut cand unul dintre otgane ne e luat si in locul lui ni se pune o imitatie, ca, de pilda, un ochi de sticla, un nas, o ureche falsa sau o proteza in locul mainilor, picioarelor, dintilor.

De ce atunci nu admiteti acelasi lucru cand e vorba de natura creatoare interioara a actorului sau de rolul lui ? Si ele au nevoie de toate elementele componente organice, iar protezele-sabloane le impiedica. Dati deci posibilitatea tuturor partilor care creeaza starea justa sa lucreze prieteneste, intr-o deplina actiune reciproca.

Cine are nevoie de obiectul atentiei luat separat, de sine statator ? El traieste numai in centrul nascocirii imaginatiei, care te incanta. Dar acolo unde e viata, acolo sunt si partile componente sau fragmentele, si unde sunt fragmente, acolo sunt si teme. Tema atractiva provoaca, fireste, chemarea dorintelor, a tendintelor care se incheie cu o actiune.

Dar nimeni nu are nevoie de o actiune nejusta, falsa, de aceea e nevoie de adevar, iar unde e adevar, este si credinta. Toate elementele, luate impreuna, trezesc memoria emotionala si prilejuiesc o libera nastere a sentimentelor si crearea „adevarului pasiunilor'.

E oare asta cu putinta fara obiectul atentiei, fara nascocirea imaginatiei, fara fragmente si teme, fara dorinte, tendinte, actiuni, fara adevar si credinta si asa mai departe ? Si iar o luam de la inceput, ca in „basmul cu cocosul rosu'.

Ceea ce natura a unit, nu trebuie sa despartiti voi. Nu va opuneti deci firescului si nu va slutiti. Natura are exigentele, legile, conditiile ei, pe care nu ai voie sa le calci, ci pe care trebuie sa le studiezi bine, sa le intelegi si sa le respecti.

De, aceea nu uitati de fiecare data, la fiecare recapitulare a muncii creatoare, sa faceti toate exercitiile.

121Dar, scuzati-ma, va rog - a inceput sa se impotriveasca Govor-kov - in cazul acesta va trebui sa jucam in fiecare seara doua spectacole intregi in loc de unul. Primul, binevoiti sa vedeti, pregatirea pentru tine insuti, in cabina ta, iar al doilea, pe scena, pentru 'Spectatori.

122Nu, nu va trebui sa faci asta, 1-a linistit Tortov. Cand te pregatesti pentru spectacol, e destul sa atingi unele momente principale ale rolului sau ale studiului, etapele principale ale piesei, fara sa dezvolti pana la capat toate temele si fragmentele ei.

incearca numai sa te intrebi : pot eu oare astazi, acum, sa cred in atitudinea mea fata de cutare moment al rolului ? Simt eu oare cutare actiune ? Nu trebuie oare sa schimb sau sa completez un detaliu lipsit de importanta in nascocirea imaginatiei mele ? Toate aceste exercitii pregatitoare pentru spectacol sunt doar „o proba a penitei', o verificare a aparatului nostru expresiv, o acordare a instrumentului nostru creator interior, o revizuire a partiturii si a elementelor componente ale sufletului actorului.

Daca rolul s-a copt pana la stadiul in care se poate face munca descrisa, atunci procesul pregatitor, de fiecare data si la fiecare recapitulare a creatiei, va decurge usor si relativ repede. Din nenorocire nu toate rolurile din repertoriul actorului sunt coapte pana la desavarsirea la care devii stapan deplin al partiturii, maestru al psihotehnicii, creator al artei tale.

In asemenea conditii, procesul pregatitor pentru spectacol se desfasoara cu greutate. Dar el devine cu atat mai necesar si cere de fiecare data mai mult timp si atentie. Artistul e nevoit fara intrerupere sa-si puna la punct starea justa, nu numai in timpul creatiei propriu-zise, ci si inainte, nu numai la spectacol, ci si la repetitii si in munca de acasa. Starea interioara scenica, justa e nestatornica atat in primul moment, cand rolul nu s-a inchegat inca, cat si ulterior, cand rolul se va uza si-si va pierde din prospetime.

Starea interioara scenica justa sovaie permanent si se gaseste in situatia unui aeroplan caire se balanseaza in aer si pe caire trebuie sa-1 dirijezi continuu. Cu o mare experienta, aceasta munca a pilotului se face automat si nu cere o maire atentiune.

Acelasi lucru se petrece si in arta noastra. Elementele starii sufletesti au nevoie de o reglare permanenta, pe care, la urma urmelor, te inveti s-o faci automat.

O sa ilustrez acest proces cu un exemplu.

Sa admitem ca actorul se simte minunat pe scena in timpul creatiei. El e intr-atat de stapan pe sine, ca poate, fara sa iasa din rol, sa-si controleze starea si s-o descompuna in elementele ei componente. Toate lucreaza corect, ajutandu-se unul pe altul. Dar iata ca se piroduce o usoara deviere si imediat actorul „isi indreapta ochii inauntrul sufletului sau', ca sa inteleaga care dintre elementele starii a inceput sa actioneze nejust. El prinde greseala si o indreapta. Nimic nu-1 impiedica sa se imparta in doua, adica, pe de o parte sa indrepte ceea ce e nejust, iar pe de alta parte sa continue sa traiasca rolul.

„Actorul traieste, plange si iride pe scena, dar, plangand si razand, el isi supravegheaza insul si lacrimile. Si, in aceasta viata dubla, in acest echilibru dintre viata si joc, sta airta.'[1]

…anul 19..

- Stiti acum ce inseamna starea scenica interioara si cum se compune ea din motoarele separate ale vietii psihice si din elemente.

Sa incercam sa patrundem in sufletul actorului in acel moment in care se creeaza in el o asemenea stare. Sa ne straduim sa urmarim ce se petrece in el in procesul crearii rolului.

Sa admitem ca va apucati sa lucrati la cel mai greu si mai complex personaj, la Hamlet al lui Shakespeare.

Cu ce sa-1 comparam ? Cu un munte urias. Ca sa apreciem bogatia cuprinsa in el, trebuie cercetate zacamintele de metale piretioase, de pietre, de marmura, de combustibil ascunse inauntrul lui, trebuie sa aflam componenta izvoarelor de ape minerale de munte, trebuie sa pretuim frumusetile maturii.

Un singur om nu va indeplini o asemenea sarcina. E nevoie de ajutorul altar oameni, e nevoie de o organizatie complicata, de mijloace banesti, de timp etc.

La inceput inaccesibilul munte e privit de jos, de la poale ; se merge in jurul lui, e studiat pe dinafara. Apoi se sapa trepte in stanca si se urca pe ele.

Se fac drumuri, se strapung tuneluri, se foreaza si se pun sonde, se sapa mine, se instaleaza masini, se aduna arteluri de muncitori si, dupa multe cercetari, se ajunge la convingerea, dupa diferite indicii, ca inaccesibilul munte ascunde inauntrul lui bogatii nepretuite.

Cu cat se patrunde mai adanc in el, cu atat extractiile sunt mai imbelsugate. Cu cat oamenii se urca mai sus pe munte, cu atat se minuneaza mai tare de largimea orizontului si de frumusetile naturii.

Stand pe marginea unei prapastii fara iund, abia distingi valea inflorita caire se intinde acolo, departe, jos si care te uimeste prin varietatea infratirilor de culori.

Paraiele luneca onduland din inaltime pana la ea. Ele serpuiesc in vale si stralucesc la soare. Iar mai departe, se ridica un munte imbracat in paduri ; mai sus, e acoperit de ierburi si mai sus, muntele se preface intr-o stanca alba, verticala. Pe ea alearga si zburda razele soarelui si reflexele luminii. Umbrele norilor, care trec repede pe cer, le brazdeaza.

Si mai sus inca, se afla muntii de zapada. Ei sunt intotdeauna acoperiti de nori si nu stii ce se petrece acolo, departe, in spatiul suprapamantesc.

Deodata oamenii de pe munte au inceput sa se agite. Toti au inceput sa alerge intr-o singura directie. Ei chiuie si striga : „Aur, aur ! Am dat de o vina !' Munca a inceput fara ragaz, stancile sunt sfredelite din toate partiie. Dar timpul trece, loviturile inceteaza, totul se domoleste, muncitorii se indeparteaza in tacere, cu capul plecat si se indreapta spre alt loc, undeva, departe

Au vazut ca vina s-a pierdut, s-a cheltuit zadarnic o munca uriasa ; asteptarile nu s-au implinit ; energia a scazut; cercetatorii specialisti s-au zapacit si nu stiu ce sa faca mai departe.

Dar trece .un timp si iar se aud sus strigate de bucurie.

Multimea se catara intr-acolo ; zumzaie, canta.

Dar si de data aceasta elanul omenesc a fost in zadar ; nu s-a gasit aur.

Din strafunduri se aud, ca dintr-o hruba, lovituri si aceleasi strigate de bucurie, apoi amutesc si ele.

Muntele insa n-a izbutit sa-si tina comorile tainuite fata de oamenii curiosi si staruitori. Munca omului e incununata de succes, vina a fost gasita. Loviturile au inceput din nou, cantecele vesele ale muncitorilor au izbucnit, oamenii se indreapta voiniceste in alte directii. inca putin si zacamintele bogate ale celui mai nobil metal vor fi gasite.

Dupa o mica pauza, Airkadie Nikolaevici a continuat:

- in cea mai mareata opera a genialului Shakespcarc, in Hamlet, sunt ascunse, ca in muntele cu zacaminte de aur, comori nenumarate (elementele sufletesti) si o mana (ideea operei). Aceste valori sunt extrem de fine, de complexe, pairca de neatins. E mai greu sa le gasesti in sufletul rolului si al artistului, decat sa descoperi zacamintele mineralelor in pa-mint. La inceput, opera poetului, ca si muntele cu zacaminte de aur, e admirata pe dinafara, i se studiaza forma. Pe urma se cauta drumurile si mijloacele pentru a patrunde in adancurile ascunzisurilor ei, unde sunt tainuite bogatiile spirituale. Si pentru asta e nevoie de „sonde foirate', de „tuneluri', de „mine' (teme, dorinti, logica, consecventa etc.) ; e nevoie si de „ingineri' (motoarele vietii psihice) ; e nevoie de o „dispozitie' corespunzatoare (starea interioara scenica).

Procesul oreatoir clocoteste ani intregi in sufletul artistului : ziua, noaptea, acasa, la repetitie si la spectacol. Caracterul acestei munci se stabileste foarte bine cu cuvintele : „bucuriile si chinurile creatiei'.

Si in sufletul nostru actoricesc se petrece de asemenea „o mare bucurie', cand descoperim in rol si in noi insine o vina, o mina de aur.

La fiecaire moment al pregatirii rolului, se naste in toata fiinta celui care creeaza o stare interioara scenica adancita, complexa, puternica, trainica si statornica. Numai cand exista o asemenea stare se poate vorbi despre creatie si arta autentica.

Dar, din pacate, o asemenea stare adancita e un fenomen rar, care se intalneste numai la artistii mari.

Actorii creeaza mult mai des intr-o stare sufleteasca anemica, putin adanca, cu care se poate luneca numai pe varfurile rolului. In starea asta

creatorul parca se plimba nepasator prin piesa, ca pe un munte, neintere-sindu-se de faptul ca inauntrul lui sunt ascunse bogatii nenumarate.

Cu o asemenea stare marunta, superficiala nu vei dezvalui adancimile sufletesti ale operei poetului, ci vei afla numai frumusetile ei exterioare.

Din pacate, noi intalnim de cele mai dese ori pe scena, la cei care creeaza, o asemenea stare scenica interioara putin adancita.

Daca am sa va rog sa va urcati pe scena si sa cautati o hartie care nu se gaseste acolo, atunci va trebui sa creati situatii propuse, „daca', nascociri ale imaginatiei, va trebui sa stimulati toate elementele starii scenice interioare. Numai cu ajutorul lor veti putea sa va aduceti aminte din nou, sa aflati, sa simtiti cum se indeplineste in viata simpla tema a cautarii hartiei.

Un asemenea scop marunt cere si o stare scenica interioara marunta, lipsita de adancime si de scurta durata. Ea apaire la un bun tehnician intr-o clipita si inceteaza dupa indeplinirea actiunii tot asa, intr-o clipita.

Starea scenica interioara este asemeni temei si actiunii.

De aci si concluzia naturala ca forta, calitatea, taria, statornicia, adin-cimea trainica, patrunderea, componenta si aspectele starii scenice interioare sunt nesfarsit de variate. Daca tinem seama de faptul ca in fiecare dintre ele se produce predominarea dte unui element al motoarelor vietii psihice si a individualitatii naturale a celui caire creeaza, atunci varietatea aspectelor starii scenice interioare se va dovedi nelimitata.

In unele cazuri, starea scenica interioara care s-a creat de la sine, intamplator, cauta teme pentru actiunea creatoare.

Dar se intampla si invers : o tema interesanta, rolul, piesa il stimuleaza pe artist la creatie si starnesc in el starea scenica interioara justa.

Iata ce se petrece in sufletul artistului in timpul creatiei si a pregati

rii ei.;

<u>XV - SUPRATEMA. ACTIUNEA PRINCIPALA '</u>

… anul 19 ..

- Starea interioara scenica a artistului-irol e creata !

Piesa e studiata nu numai de inteligenta (intelectul) uscata, dar si de vointa, de sentiment si de toate elementele ! Armata creatoare e pusa intr-o si mai buna ordine de bataie !

Se poate porni.

123incotro s-o ducem ?

124Spire centrul principal, spre capitala, spire inima piesei, spire scopul principal pentru care poetul si-a creat opera, iar artistul a oreat unul dintre rolurile ei.

125Unde sa caut acest scop ? nu intelegea Viuntov.

126In opera poetului si in sufletul artistului-rol.

127Cum se face asta ?

128inainte de a raspunde la intrebare, e necesar sa discutam unele momente insemnate ale procesului creator. Ascultati-ma.

Tot asa cum dintr-o samanta creste o planta, si dintr-o idee si din sentimentul scriitorului creste opera lui.

Aceste idei, sentimente, idealuri de viata izolate ale scriitorului trec, ca un fir irosu, prin toata viata lui si il dirijeaza in timpul creatiei. El le pune la temelia piesei si din aceasta [1]saminta creste opera lui literara. Toate aceste idei, sentimente, idealuri de viata, chinurile sau bucuriile vesnice ale scriitorului devin temelia piesei : de dragul lor el se apuca de sciris. Redarea pe scena a sentimentelor si ideilor scriitorului, visurilor, chinurilor si bucuriilor lui e tema principala a spectacolului.

Sa ne intelegem deci ca in viitor sa numim acest scop principal, atotcuprinzator, care atrage spre el toate temele fara exceptie, care starneste tendintele creatoare ale motoarelor vietii psihice si ale elementelor starii artistului-rol.

SUPRATEMA OPEREI SCRIITORULUI

Arkadie Nikolaevici ne-a aratat afisul care atarna.in fata noastra.

129Supratema operei scriitorului ?! cugeta Viuntov cu o mutra tragica.

130Am sa-ti explic, s-a grabit sa-i vina in ajutor Tortov, Dostoevski a cautat toata viata in oameni si pe dumnezeu, si pe dracu. Asta 1-a impins ia crearea Fratilor Karamazou. Iata de ce cautarea de dumnezeu e supratema acestei opere.

Lev Nikolaevici Tolstoi a tins toata viata spre desavi-rsirea de sine si multe dintre operele lui au crescut din aceasta samanta, care e supratema lor.

Anton Pavlovici Cehov a luptat impotriva platitudinii micii burghezii si a visat o viata mai 'buna. Aceasta lupta pentru o viata mai buna si tendinta lui spre ea au devenit supratemele multor opere ale sale.

Nu simtiti oare ca aceste scopuri mari de viata ale geniilor sunt in staire sa devina o tema emotionanta, ademenitoare pentru creatia actorului si ca ele pot sa atrajga spre ele toate fragmentele separate ale piesei si ale rolului ?

Tot ce se petrece in piesa, toate temele ei separate, majore sau minore, toate intentiile si actiunile creatoare ale actorului, analoage cu rolul, tind la indeplinirea supratemei piesei. Legatura lor comuna cu ea si dependenta de ea a tot ce se face in spectacol sunt atat de mari, incat chiar un amanunt de nimic, care nu are legatura cu supratema, devine daunator, de prisos -si distrage atentia de la chintesenta operei.

Tendinta catre supratema trebuie sa fie completa, continua, sa treaca prin toata piesa si prin tot rolul.

in afara de continuitate, trebuie sa deosebim si calitatea si originea unei asemenea tendinte.

Ea poate sa fie actoriceasca, formala si sa dea dOar o directie generala, mai mult sau mai putin justa. O asemenea tendinta nu va insufleti tot ce se afla in opera, nu va stimula activitatea unei actiuni autentice, rodnice, conforma unui scop. Pe scena, nu e nevoie de o asemenea tendinta creatoare.

Dar poate sa existe o alta -tendinta autentica, omeneasca, activa pentru realizarea scopului principal al piesei. O asemenea tendinta continua hraneste, ca o artera principala, intregul organism al artistului si al personajului interpretat, le da viata si lor, si intregii piese.

O asemenea tendinta vie, autentica e stimulata de insasi calitatea supratemei, de puterea ei de atractie.

O supratema geniala exercita o atractie extrema ;^{v}una lipsita de geniu, o atractie mai slaba.

131Dar una proasta ? a intrebat Viuntov.

132Cum e vorba de o supratema proasta, artistul trebuie sa aiba grija s-o ascuta si s-o adanceasca.

133De ce fel de calitate a supratemei avem noi nevoie ? ma straduiam eu sa inteleg.

134Avem oare nevoie de o supratema nejusta, necorespunzatoare nascocirilor creatoare ale autorului piesei, chiar daca ea prin ea insasi e interesanta pentru artist ? a intrebat Tortov.

Nu ! N-avem nevoie de o asemenea tema. Mai mult decat atat, ea e primejdioasa. Cu cat supratema nejusta e mai atragatoare, cu atat il trage mai puternic pe artist spre ea si CU atat mai mult se indeparteaza de autor, de piesa si de rol, si-a raspuns singur Arkadie Nikolaevici.

Avem oare nevoie de o supratema rationala ? Nici de o supratema seaca, rationala nu avem nevoie. Dar o supratema constienta, care vine de la inteligenta, de la o idee creatoare, interesanta, ne e necesara.

Avem oare nevoie de o supratema emotkiala, care ne stimuleaza toata natura ? Sigur ca avem nevoie in cel mai inalt grad, ca de aer si de soare.

Avem oare nevoie de o supratema combativa, care ne atrage spre ea toata fiinta spirituala si fizica ? Si asta ne e extrem de necesara.

Dar ce sa spunem despre o supratema care stimuleaza imaginatia creatoare, care atrage toata atentia, care satisface sentimentul adevarului, care anima credinta si alte elemente ale starii actorului ? Orice supratema care stimuleaza motoarele vietii psihice, elementele actorului insusi ne e necesara ca painea, ca hrana.

Astfel se dovedeste ca avem nevoie de o supratema analoaga cu nascocirile scriitorului, dar care trezeste neaparat un rasunet in sufletul artistului care creeaza. Iata ce poate pricinui o traire care nu e formala, care nu e rationala, ci autentica, vie, omeneasca, nemijlocita.

Sau, cu alte cuvinte, supratema trebuie cautata nu numai in rol, dar si in sufletul actorului.

Una si aceeasi supratema a unuia si aceluiasi rol, obligatorie pentru **toti** interpretii, rasuna in sufletul fiecaruia dintre ei intr-alt fel. Apare la fel, dar parca nu e aceeasi tema. Luati, de pilda, cea mai reala tendinta omeneasca : „vreau sa traiesc vesel'. Cita varietate, cate nuante imperceptibile si in aceasta dorinta, si in caile de realizare, si in reprezentarea veseliei ! In fiecare dintre ele sunt multe lucruri personale, individuale, care nu se supun intotdeauna aprecierii cons+iente. Daca insa veti lua o supratema mai complicata, atunci particularitatile individuale ale fiecarui om-airtist se vor manifesta si mai puternic in ea.

Aceste ecouri individuale in sufletul diferitilor interpreti au o mare im-portanta pentru supratema. Fara trairile subiective ale celui care creeaza, ea e seaca, moarta. E necesar sa se

caute ecouri in sufletul artistului, ca supratema si rolul sa devina vii, palpitante, stralucind de toate culorile vietii autentice omenesti.

Important e ca atitudinea artistului fata de rol sa nu-si piarda sensibilitatea individualitatii si, in acelasi timp, ss nu fie in divergenta cu ideea scriitorului. Daca interpretul nu-si manifesta natura lui omeneasca in rol, creatiunea lui e moarta.

Artistul trebuie sa gaseasca singur si sa iubeasca supratema. Daca insa ea ii e indicata de altii, e necesar sa treaca supratema prin sufletul lui si 8-0 traiasca emotional, cu toata personalitatea si sentimentul lui propriu omenesc. Cu alte cuvinte trebuie sa stii sa faci sa fie a ta fiecare supratema. Asta inseamna sa-i gasesti chintesenta inrudita cu sufletul tau propriu.

Ce ii da suprateme acea atractie speciala, imperceptibila, care ii stimuleaza pe interpretii unuia si aceluiasi rol, pe fiecare in felul lui ? In majoritatea cazurilor, aceasta particularitate a suprateme ii e data de ceea ce simtim nedeslusit in noi, de ceea ce e ascuns in domeniul subconstientului.

Supratema trebuie sa fie intr-o apropiata inrudire cu acest domeniu.

Vedeti acum cat de indelung si de cercetator trebuie sa cauti o supratema grandioasa, emotionanta, adanca.

Vedeti cat e de important sa gasesti supratema in opera scriitorului si sa-i afli un ecou in propriul tau suflet.

Cate suprateme posibile trebuie sa anulezi si sa cresti altele ! De cate ori poti sa te opresti gresit, sa nimeresti gresit inainte de a-ti atinge scopul !

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a spus astazi :

- In procesul greu de cautare si confirmare a supratemei, un rol mare joaca alegerea denumirii ei.

Stiti ca, atunci cand e vorba de fragmente si teme simple, ele capata putere si insemnatate prin denumiri literare potrivite.

La timpul sau, noi am vorbit de asemenea si despre faptul ca inlocuirea substantivului cu verbul sporeste caracterul activ si operativ al tendintei creatoare.

Aceste conditii se manifesta intr-o masura si mai mare in cautarea denumirii literare a supratemei.

„Nu e oare totuna cum se numeste ?' spun profanii. Dar s*a vazut ca insasi linia si tratarea rolului depind destul de des de o denumire potrivita, de faptul ca aceasta denumire dezvaluie tema. Sa presupunem, ca jucam Prea multa minte strica a lui Griboedov si ca supratema operei se stabileste

cu cuvintele : „vreau sa ma dedic Sofiei'. in piesa sunt multe actiuni care justifica o asemenea denumire.

Din nefericire, cand se procedeaza asa, partea principala social-demas-catoare a piesei capata o insemnatate intamplatoare, episodica. Dar supratema din Prea multa minte strica se poate determina cu aceleasi cuvinte „vreau sa ma dedic', dar nu Sofiei, ci patriei mele. In acest caz, dragostea inflacarata a lui Ceatki pentru Rusia, pentru natiunea lui, pentru poporul lui sta pe primul plan.

In felul acesta, latura social-demascatoare va capata un loc important in piesa si toata opera va deveni mai insemnata prin semnificatia ei interna.

Dair se poate adinei piesa si mai mult determinand supratema ei cu cuvintele : „vreau sa ma dedic libertatii'.

Fata de aceasta tendinta a eroului piesei, demascarea asupritorilor devine si mai aspra si toata opera capata o insemnatate care nu mai e personala, particulara, ca in primul caz, al iubirii pentru Sofia, nu mai e ingust nationala, ca in varianta a doua, ci e larga, universal-umana.

Aceeasi metamorfoza se va petrece si cu tragedia lui Hamlet prin schimbarea denumirii supratemei ei. Daca o vom numi „vreau sa cinstesc memoria tatalui meu', atunci ea va inclina spre o drama familiara. Denumirea „vreau sa aflu tainele vietii' va da o tragedie mistica, in care omul care a privit dincolo de pragul vietii nu mai poate trai fara rezolvarea temei sensului vietii. Unii vor sa vada in Hamlet un al doilea Mesia, care trebuie, cu spada in mina, sa curete pamantul de rele. Supratema „vreau sa salvez omenirea' va largi si va adinei si mai mult tragedia.

Cateva intamplari din practica mea personala artistica va vor explica, si mai lamurit decat exemplele date, insemnatatea denumirii supratemei.

L-am jucat pe Argan din Bolnavul inchipuit al lui Moliere. La inceput m-am apropiat de piesa in mod elementar si am stabilit supratema ei „vreau sa fiu bolnav'. Cu cat ma trudeam mai mult sa fiu eroul acela, cu cat izbuteam mai bine, cu atat aceasta comedie-satira vesela se trasforma in tragedia bolii, in patologie.

Dar am inteles curand greseala si am numit supratema incapatanatului cu cuvintele: „vreau sa fiu socotit bolnav'. Prin asta partea comica a piesei a rasunat dintr-o data, s-a creat terenul pentru exploatarea prostului de catre sarlatanii lumii medicale, de care a vrut sa-si bata joc Moliere in piesa lui, si tragedia s-a transformat pe loc intr-o comedie vesela a micii burghezii.

Intr-o alta piesa - Hangita lui Goldoni - noi am numit la inceput supratema „vreau sa ocolesc femeile' (Dusmanul femeilor), dar prin asta piesa nu-si dezvaluia umorul si actiunea. Dupa ce am inteles ca eroul iubeste femeile, dar doreste sa nu le iubeasca si sa treaca drept un dusman al lor, s-a determinat supratema „vreau sa fac curte cu dibacie' (prefacin-du-ma a fi dusmanul femeilor) si piesa dintr-o data a prins viata.

Dar o asemenea tema se referea mai mult la rolul meu, nu la toata piesa. Cand insa, dupa o munca indelungata, noi am inteles ca „stapana hanului' sau, altfel vorbind, „stapana inimii noastre' e femeia (Mirando-lina) si conform cu asta am stabilit supratema activa, atunci chintesenta a aparut de la sine.

Exemplele mele vorbesc despre faptul ca, in creatia noastra si in tehnica ei, alegerea denumirii supratemei e un moment extrem de important, care da sensul si linia intregii munci.

De foarte dese ori supratema se defineste numai dupa ce spectacolul a fost jucat. Adesea spectatorii singuri il ajuta pe actor sa gaseasca definitia justa a supratemei.

Nu va e oare limpede acum ca legatura indisolubila a supratemei cu piesa e organica, ca supratema se desprinde din insusi miezul piesei, din ascunzisurile ei cele mai adanci ?

Supratema trebuie sa patrunda cat mai puternic in sufletul actorului care creeaza, in imaginatia lui, in gandurile, in sentimentul lui, in toate elementele. Supratema sa aminteasca continuu interpretului viata interioara a rolului si scopul creatiei.

Artistul trebuie sa fie preocupat de ea in tot timpul spectacolului. Ea trebuie sa-1 ajute sa retina atentia sentimentului in sfera vietii rolului. Cand asta izbuteste, procesul trairii decurge normal ; daca insa pe scena se va produce o divergenta intre scopul in 747g64h terior al rolului si tendintele omului-artist care il interpreteaza, atunci se va crea o deviere nimicitoare.

Iata de ce prima grija a actorului e sa nu piarda din vedere supratemele. A le uita, inseamna a rupe linia vietii piesei interpretate. Asta e o nenorocire si pentru noi, si pentru artist, si pentru tot spectacolul. in imprejurarea asta, atentia interpretului se indreapta intr-o clipita spre o latura nejusta, sufletul rolului devine pustiu si viata lui inceteaza. Invata-ti-va sa creati pe scena normal, organic ceea ce se intampla usor, de Ia sine in viata reala.

Opera scriitorului s-a nascut din supratema ; spre ea trebuie sa fie indreptata si creatia actorului..

…anul 19..

- Si asa - a spus Arkadie Nikolaevici - liniile tendintelor motoarelor vietii psihice, care s-au nascut din inteligenta (intelectul), vointa (dorinta) si sentimentul (emotia) actorului, luand in ele fragmentele rolului, imbinate cu elementele creatoare interioare ale omului-artist, se unesc, se impletesc una cu alta intr-un tot complex ca firele unui snur si se leaga intr-un singur nod tare. Aceste linii ale tendintelor formeaza, toate laolalta, starea interioara scenica, singura care ingaduie sa se inceapa studierea tuturor partilor, a tuturor curbelor vietii sufletesti a rolului, ca si a vietii proprii a actorului insusi in timpul creatiei lui pe scena.

Prin aceasta studiere multilaterala a rolului se lamureste supratema pentru care sunt create atat piesa, cat si personajele ei.

intelegand scopul adevarat al tendintei creatoare, toate motoarele si elementele pornesc pe drumul trasat de autor, spre scopul comun, final, principal, adica spre supratema.

in limbajul nostru mai numim aceasta tendinta interioara de actiune a motoarelor vietii psihice ale artistului-rol de-a lungul intregii piese

Arkadie Nikolaevici ne-a aratat a doua inscriptie de pe afisul atir-nat in fata noastra si a citit-o :

ACTIUNEA PRINCIPALA A ARTISTULUI-ROL

in chipul acesta, pentru artist, actiunea principala este o continuare directa a liniilor tendintelor motoarelor vietii psihice care au purces de la inteligenta, vointa si sentimentul artistului care creeaza.

De n-ar fi actiunea principala, toate fragmentele si temele piesei, toate situatiile propuse, comunicarile, adaptarea, momentele adevarului si credintei etc. ar vegeta separate unul de altul, fara nici o speranta de a prinde viata.

Dar linia actiunii principale uneste intr-un tot, strabate ca o ata prin margele toate'elementele si le dirijeaza catre supratema generala.

Din acest moment, toate intra in slujba ei.

Cum sa va explic uriasa importanta practice a actiunii principale si a supratemei in creatia noastra ?

Pe voi va conving mai bine intamplarile culese din realitate. Am sa va povestesc o intamplare.

Artista Z., care se bucura de un mare succes si de dragostea publicului, s-a interesat de „sistem'. Ea a hotarat sa-si reia studiile de la inceput si, pentru asta, s-a indepartat pe un timp de scena. In decurs de cativa ani, Z. a invatat cu diferiti profesori dupa sistemul nou, a strabatut tot cursul si dupa aceea s-a intors din nou pe scena.

Dar, lucru uimitor, ea n-a mai avut succesul din trecut. S-a dovedit ca fosta celebritate a pierdut lucrul cel mai pretios pe care-1 avea : spontaneitatea, elanul, momentele de inspiratie. Ele fusesera inlocuite cu momente seci, cu detalii naturaliste, cu procedee formale de joc si alte cusururi. E usor sa va inchipuiti situatia bietei artiste. Fiecare noua aparitie pe scena se transforma pentru ea intr-un examen. Asta ii impiedica jocul si ii sporea zapaceala, nedumerirea, care ajungeau la desperare. S-a controlat pe sine in diferite orase, presupunand ca in capitala dusmanii „sistemului' au o atitudine preconceputa fata de metoda noua. Dar si in provincie s-a repetat acelasi lucru. Sarmana artista incepuse sa blesteme „sistemul' si incerca sa renunte la el. A cautat sa se intoarca la metoda veche, dar nici asta nu-i mai izbutea. isi pierduse indemanarea mestesugareasca actoriceasca si credinta in sistemul vechi si recunoscuse absurditatea procedeelor vechi de joc in comparatie cu cele noi, pe care le indragise. Se lepa-dase de vechi, dar nu aderase la nou si ramasese in vant. Se spunea ca Z. se hotarase sa paraseasca scena si sa se marite. Apoi a inceput sa circule zvonul ca o batea gandul sa se sinucida.

in acest timp am avut prilejul s-o vad pe Z. pe scena. La sfarsitul spectacolului m-am dus, la rugamintea ei, in cabina artistei. Ea m-a in-timpinat ca o eleva care a gresit cu ceva. Spectacolul

se ispravise de mult, actorii si oamenii de serviciu ai teatrului se imprastiasera, iar dansa, fara sa se fi demachiat, in costum inca, nu ma lasa sa plec din cabina ei si cu imensa emotie ajunsa la marginile desperarii ma intreba care sunt pricinile schimbarilor petrecute in ea. Noi am analizat toate momentele rolului ei si a muncii de pregatire a lui, toate procedeele tehnicii insusite de ea din „sistem'. Toate erau juste. Artista intelegea fiecare lucru in parte, dar nu-si insusise in intregime bazele creatoare ale „sistemului'.

„Dar actiunea principala, dar supratema ? !' am intrebat-o eu.

Z. auzise ceva despre astea si le cunostea in linii generale, dar ramasese numai o teorie neaplicata in practica.

Daca dumneata joci fara sa te gandesti la actiunea principala, inseamna ca nu actionezi pe scena in situatii propuse si cu magicele „daca', inseamna ca nu atragi in creatie natura insasi si subconstientul ei, nu creezi „viata spiritului omenesc' a rolului, cum o cere scopul principal si bazele curentului nostru artistic. Fara ele, nu exista ,.sistem' ! inseamna ca dumneata nu creezi pe scena, ci faci pur si simplu exercitii separate dupa „sistem', nelegate cu nimic intre ele. Ele sunt bune pentru lectiile de scoala, dar nu pentru spectacol. Dumneata ai uitat ca aceste exercitii si tot ce se cuprinde in „sistem' e necesar, in primul rand, pentru actiunea principala si pentru supratema. Iata de ce fragmentele din rolul uumitale, minunate fiecare in parte, nu produc impresie si nu dau satisfactie in intregul lor. Sparge statuia lui Apollon in bucati mici si arata-le pe fiecare din ele in parte. Nu cred ca-1 vor subjuga pe privitor.

Am fixat pe a doua zi o repetitie acasa. I-am explicat artistei cum trebuie sa strabata cu actiunea principala fragmentele si temele pregatite de ea si cum sa le dirijeze spre supratema generala.

Z. s-a apucat cu pasiune de aceasta munca si m-a rugat sa-i las cateva zile pentru ca sa si-o insuseasca. Eu veneam si controlam ceea ce facea ea fara mine si, in sfarsit, m-am dus la teatru sa vad spectacolul sub acest aspect nou, indreptat. Nu se poate descrie ce s-a petrecut in acea seara. Talentata artista a fost rasplatita pentru chinurile si indoielile ei. A avut un succes zguduitor. Iata ce pot sa faca actiunea principala si supratema facatoare de minuni, admirabile datatoare de viat?.

Nu e asta, oare, un exemplu convingator de uriasa lor importanta in arta noastra ?

Merg si mai departe ! a exclamat Arkadie Nikolaevici, dupa o mica pauza. Inchipuiti-va un om-artist ideal, care s-a dedicat unui singur mare scop in viata : „sa inalte si sa bucure oamenii prin arta lui inalta, sa le explice frumusetile sufletesti ascunse ale operelor geniale'.

Un asemenea om-artist va aparea pe scena ca sa arate si sa explice spectatorilor adunati la teatru noua lui talmacire a unei piese geniale si a rolului care, dupa parerea celui care creeaza, transmite mai bine esenta operei. Un asemenea om-artist poate sa-si daruiasca toata viata misiunii inalte si culturale de a-si educa contemporanii. El poate, cu ajutorul succesului personal, sa transmita multimii idei si sentimente apropiate de mintea si de sufletul ei etc, etc. Cine stie ce scopuri inalte pot sa aiba oamenii mari !

Sa ne intelegem sa numim in viitor aceste scopuri vitale ale omu-lui-artist supra-supratema si supraactiuni principale.

135Ce-i as^a ?

136in loc sa va raspund, am sa va povestesc o intamplare din viata mea, care o sa va ajute sa ma intelegeti (adica sa simtiti) despre ce e vorba acum.

Demult, in ajunul plecarii intr-unui din turneele teatrului nostru la Petersburg, asistam la o repetitie neizbutita, prost pregatita. Indignat, maniat, obosit, am plecat de la teatru. Deodata in fata privirilor mele s-a infatisat un tablou neasteptat. Am vazut o tabara nesfarsita intinsa in toata piata, in fata cladirii teatrului. Ardeau focuri, mii de oameni sedeau, motaiau, dormeau pe zapada si pe banci aduse de ei. Imensa multime astepta dimineata si deschiderea casei, ca sa prinda un loc mai bun la coada, cand avea sa inceapa vanzarea biletelor.

Am fost zguduit. Ca sa apreciez fapta acestor oameni, a trebuit sa-mi pun intrebarea : ce eveniment, ce perspectiva ademenitoare, ce fenomen neobisnuit, care geniu mondial m-ar fi putut determina nu o noapte, ci mai multe nopti in sir, sa tremur in ger ? Acest sacrificiu se face pentru obtinerea unui numar la coada, fara sa fii sigur ca vei gasi un bilet la casa.

N-am izbutit sa-mi raspund la intrebare si sa-mi inchipui un eveniment care sa ma determine sa-mi risc sanatatea si poate si viata.

Ce mare insemnatate are teatrul pentru oameni ! Cat de constienti trebuie sa fim de acest lucru ! Ce cinste si ce fericire e sa aduci o inalta bucurie miilor de spectatori, care sunt gata, de dragul lui, sa-si riste viata ! Atunci mi-a venit dorinta sa-mi creez un asemenea scop inalt, pe care l-am numit supra-supratema, iar indeplinirea ei, supraactiune principala.

Dupa o pauza scurta, Arkadie Nikolaevici a continuat:

137Dar e o nenorocire ca pe drumul spre scopul final, fie el supratema piesei si a rolului sau supra-supratema intregii vieti a artistului, cel care creeaza sa-si opreasca, mai mult decat se cuvine, atentia asupra unei teme marunte, particulare.

138Ce se va mtirupla atunci ?

139Iata ce : aduceti-va aminte cum copiii, in joaca, invartesc deasupra capului lor o greutate sau o piatra, legata de o sfoara lunga. Pe masura ce greutatea e rotita, ea se infasoara pe batul de care e legata si de la care ii vine miscarea. Rotindu-se repede, sfoara si greutatea descriu un cerc si, in acelasi timp, sfoara se infasoara treptat pe batul pe care-1 tine copilul. Pana la urma greutatea se apropie, se face una cu batul si se loveste de el.

Acum inchipuiti-va ca in toiul jocului, in timpul rotirii, cineva isi va baga bastonasul in drumul sforii. Atunci, atingandu-se de el, sfoara cu greutatea va incepe, in virtutea inertiei sa se infasoare, nu pe batul de la care porneste miscarea, ci pe bastonas. Ca rezultat, greutatea nu va nimeri la stapanul ei adevarat, la baietas, ci la persoana straina, care va fi interceptat sfoara cu

bastonasul ei. Si asa, baiatul va pierde, fireste, posibilitatea de a-si dirija jocul si va ramane in afara lui.

in munca noastra se intampla cam acelasi lucru. Adesea, in vreme ce tinzi spre supratema finala, te impiedici pe drum de o alta tema actoriceasca accesorie, putin importanta. Actorul care creeaza isi inchina ei toata energia. Mai trebuie oare sa explicam ca o asemenea inlocuire a unui scop grandios cu unul mic e un fenomen primejdios, care denatureaza toata munca actorului ?

…anul 19..

- Ca sa va fac sa pretuiti si mai mult importanta supratemei si ac

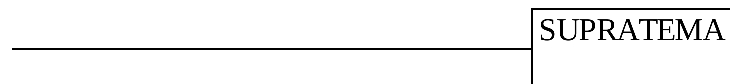
tiunii principale, ma voi ajuta de un grafic, a spus Arkadie Nikolae

vici, apropiindu-se de o tabla neagra mare si luand in mana o bucata de

creta. E normal ca toate temele, fara exceptie, ca si liniile scurte ale vie

tii rolului, sa se indrepte intr-o singura directie, comuna pentru toate,

adica spre supratema. Uite asa : Arkadie Nikolaevici a desenat pe tabla :



1O serie lunga de linii mici, mijlocii, mari ale vietii rolului indreptate intr-o singura directie, catre supratema. Liniile scurte ale vietii rolului, cu temele lor, se succed logic si consecvent una dupa alta, agatandu-se una de alta. Datorita acestui fapt, se creeaza din ele o singura linie neintrerupta principala, care strabate toata piesa.

Acum, inchipuiti-va o clipa ca artistul nu are supratema, ca fiecare

2dintre liniile scurte ale vietii rolului interpretat de el e indreptata in

3alta directie.)

Arkadie Nikolaevici s-a grabit iar sa ne ilustreze ideea lui cu un desen care reprezenta linia rupta a actiunii principale :

4-**w-0.-'**

- Iata un sir de teme mari, mijlocii, mici si de fragmente mici din

5viata rolului indreptate in diferite directii. Pot ele oare sa creeze o li

6nie continua, dreapta ?

Noi toti am recunoscut ca nu pot.

- In aceste conditii actiunea principala e anihilata, piesa e rupta

7in bucati, imprastiata in diferite parti si fiecare dintre parti e nevoita sa

8existe de la sine, in afara intregului. Cand lucrurile arata asa, partile

9separate, oricat de minunate ar fi ele in sine, nu sunt necesare piesei.

Iau un al treilea caz, a continuat sa explice Arkadie Nikolaevici. Cum v-am mai spus, in fiecare piesa buna supratema si actiunea principala decurg organic din insasi natura operei, Lucrul acesta nu se poate incalca fara pedeapsa, fara sa se ucida chiar opera.

10Inchipuiti-va ca s-ar introduce in piesa un scop sau o tendinta care nu se refera la ea.

In acest caz, supratema si, fireste, actiunea principala care se

11creeaza in chip firesc, legate organic de piesa, ar ramane partiale, dar

12ar fi nevoite tot timpul sa se abata in alta directie, din pricina tendintei

13introduse: »

SUPRATEMA

14**I 7S/VOW7-AJ**

15O asemenea piesa cu sira spinarii rupta nu va trai.

16impotriva acestui lucru a protestat Govorkov, cu tot temperamentul sau teatral.

17- Scuzati-ma, va rog, dumneavoastra rapiti regizorului si actorului orice initiativa personala, creatia personala, eul lor sacru si posibilitatea de a innoi arta veche si de a o apropia de contemporaneitate.

18Arkadie Nikolaevici i-a explicat linistit:

19- Dumneata, ca si multi partizani ai dumitale, amestecati si deseori intelegeti gresit trei cuvinte : vesnicia, contemporaneitatea si simpla actualitate.

20Ceea ce e contemporan, poate deveni vesnic, daca poarta in el teme mari, idei adanci. impotriva unei asemenea contemporaneitati eu nu protestez, daca opera poetului are nevoie de ea.

21Actualitatea ingusta, in deplina opozitie cu ea, nu va deveni niciodata vesnica. Ea traieste numai astazi, iar maine poate sa fie uitata. Iata de ce opera de arta vesnica nu se va inrudi niciodata organic cu simpla actualitate, oricate siretlicuri ar inventa regizorii, actorii si chiar dumneata.

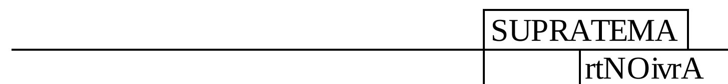
22Cand se altoieste fortat pe o opera clasica veche, monolita, actualitatea sau un alt scop strain de piesa, atunci ea devine o excrescenta pe un trup minunat, pe care il uriteste adesea de nu-1 mai poti cunoaste. Supratema operei schilodite nu ademeneste si nu atrage, ci il enerveaza pe actor si il face sa devieze.

23Fortarea e un mijloc prost pentru creatie si de aceea supratema „innoita' cu ajutorul tendintelor de actualizare devine moarta pentru piesa si pentru rolurile ei.

24Dar se intampla, e adevarat, ca tendinta sa se inrudeasca cu supratema. Noi stim ca pe un portocal se poate altoi o ramura de lamai si ca atunci creste un fruct nou, care se numeste in America grappe-fruit.

25O asemenea altoire izbuteste si in piesa. Uneori pe o opera clasica, veche, se altoieste in chip firesc o idee contemporana, care intinereste toata piesa. In acest caz, tendinta inceteaza sa existe independent si renaste in supratema.

26Grafic, aceasta se exprima intr-un desen asa : linia actiunii principale, care se intinde spre supratema si spre tendinta.



1In acest caz, procesul creator decurge normal si natura organica a operei nu este schilodita.

2Concluzia celor spuse :

3Aveti grija de supratema si de actiunea principala; fiti prudenti cu introducerea fortata a tendintei si a scopurilor straine de piesa.

4Daca am izbutit astazi sa va fac sa intelegeti rolul absolut exceptional, primordial in creatie al supratemei si al actiunii principale, sunt fericit si voi socoti ca am rezolvat cea mai importanta sarcina, ca v-am explicat unul din principalele momente ale „sistemului'.

5Dupa o pauza destul de lunga, Arkadie Nikolaevici a continuat:

6- Orice actiune se intalneste cu o actiune opusa : a doua actiune o provoaca si o intensifica pe prima. De aceea, in fiecare piesa, afara de actiunea principala, porneste intr-o directie opusa contraactiunea principala, potrivnica ei.

7E bine ca e asa si noi trebuie sa salutam acest fenomen, pentru ca actiunea opusa provoaca, fireste, o serie de noi actiuni. Noi avem nevoie de aceasta permanenta ciocnire : ea da nastere la

lupte, certuri, discutii, la o serie intreaga de teme corespunzatoare si la rezolvarea lor. Ea provoaca activitatea, care este baza artei noastre.

8Daca in piesa n-ar fi fost nici o -contraactiune principala si totul s-ar fi randuit de la sine, atunci nici interpretii, nici eroii pe care ii zugravesc ei n-ar fi avut ce sa faca pe scena si piesa insasi ar fi devenit lipsita de actiune si, prin urmare, nescenica.

9intr-adevar, daca Jago n-ar fi urzit mirsavele lui intrigi, atunci Othello n-ar fi trebuit sa fie gelos pe Desdemona si s-o ucida. Dar, prin faptul ca Maurul tinde spre femeia iubita, iar Jago sta intre ei cu con-traactiunile sale principale, se creeaza o tragedie in cinci acte, foarte dinamica, cu sfarsit tragic.

10Trebuie oare sa adaugam ca linia contraactiunii principale se naste, de asemenea, din momente separate si din liniile mici ale vietii artistu-lui-rol ? O sa incerc sa ilustrez cele spuse de mine cu exemplul lui Brand.

11Sa admitem ca am stabilit supratema lui Brand, lozinca lui : „totul sau nimic'. (Nu are importanta pentru exemplul de fata daca e exact sau nu.) Acest principiu de baza al fanaticului e ingrozitor. Brand nu admite nici un fel de compromisuri, concesii, devieri de la indeplinirea scopului vietii, bazat pe o idee.

12incercati acum sa legati de supratema intregii piese bucatile separate ale fragmentului „scutecelor', fie si acelea pe care le-am analizat noi candva.

13Eu am pornit in gand de la scutecele de copil la supratema : „totul sau nimic'. Fireste, ele pot fi puse in dependenta una de alta cu ajutorul imaginatiei si al nascocirilor, dar asta va fi facut cu o mare fortare, cu o violentare care va schilodi piesa.

14Mult mai firesc ar fi sa se manifeste din partea mamei o contra-actiune in locul coactiumi si de aceea in acest fragment Agnes nu merge pe linia unei actiuni, ci pe a contraactiunii principale, nu catre supratema, ci impotriva ei.

15Cand am inceput sa fac acelasi lucru si cu rolul lui Brand, cautand legaturile intre tema lui „de a-si indupleca sotia sa dea scutecele de dragul savarsirii sacrificiului' si intre supratema intregii piese - „totul sau nimic' - atunci am izbutit dintr-o data sa gasesc aceasta legatura.

16Fireste ca fanaticul cerea totul de dragul ideii lui vitale. Actiunea opusa a Agnesei provoca o actiune intensa a lui Brand. De aici lupta a doua actiuni diferite.

17Datoria lui Brand se gaseste in lupta cu dragostea de mama, ideea lupta cu sentimentul ; pastorul fanatic, cu mama care sufera ; pornirea masculina, cu cea feminina.

18De aceea, in scena data, linia actiunii principale se gaseste in mii-nile lui Bfand, iar contraactiunea principala e condusa de Agnes.

19In incheiere, Arkadie Nikolaevici ne-a amintit in cateva cuvinte, pe scurt, tot ce am invatat in timpul intregului curs al acestui an.

20Aceasta scurta trecere in revista m-a ajutat sa randuiesc la locul cuvenit tot ce am aflat in prima stagiune de studii.

- Acum ascultati-ma cu toata atentia, deoarece am sa va spun

21ceva foarte important, a declarat Arkadie Nikolaevici. Toate etapele pro

22gramului prin care am trecut de la inceputul lectiilor noastre, toate cerce

23tarile diferitelor elemente separate, facute in perioada de studii a acestui

24an, au avut drept tinta crearea starii scenice interioare.

Iata pentru ce am lucrat o iarna intreaga. Iata ce anume cere acum si va cere intotdeauna o atentie exceptionala din partea voastra.

25Dar nici in acest stadiu de dezvoltare starea scenica interioara nu e inca pregatita pentru cercetari subtile, patrunzatoare, asupra supratemei si actiunii principale. Starea creata cere o completare importanta. In ea rezida secretul principal al „sistemului', care justifica baza principala a curentului nostru artistic : „subconstientul prin constient'. Vom incepe studierea acestei completari si a bazelor sistemului incepand cu

26lectia viitoare.

27*

28„Si asa, primul curs al «sistemului» s-a incheiat, iar in sufletul meu, la fel ca la, Gogol, e ceva atat de confuz, atat de ciudat! Eu socoteam ca munca noastra de aproape un an ma va duce la «inspiratie», dar, din pacate, «sistemul» nu a justificat asteptarile mele in acest sens.'

29Asa ma gandeam eu in vestibulul teatrului, imbracindu-mi masinal paltonul si infasurindu-mi incet fularul in jurul gatului. Deodata, cineva mi-a dat un ghiont in coasta. Am scos un tipat, m-am intors si l-am vazut pe Arkadie Nikolaevici care radea.

30Vazuse in ce stare ma aflam si voia sa stie pricina deprimarii mele. Eu ii raspundeam pe ocolite, dar el ma descosea staruitor si amanuntit.

- Ce simti cand te afli pe scena ? dorea el sa inteleaga nedumerirea asupra „sistemului' care ma tulbura asa.

- Tocmai asta e, ca nu simt nimic deosebit. Acum mi-e la inde-

31mana pe scena, stiu ce trebuie sa fac, nu stau degeaba acolo, nu ma

32simt gol ; cred in toate, imi recunosc dreptul de a fi pe scena.

- Atunci ce-ti mai trebuie ? E oare rau sa nu minti pe scena, sa

33crezi in toate, sa te simti stapan ? Asta e foarte mult! ma convingea

34Tortov.

Atunci am recunoscut ca simt nevoia inspiratiei.

- Asta e ! a exclamat el. Pentru asta insa nu trebuie sa mi te adre

35sezi mie. „Sistemul' nu fabrica inspiratie. El ii pregateste numai un te

36ren propice. In ce priveste intrebarea daca ea va veni sau nu, pune-i-o

37lui Apollon, sau naturii dumitale, sau intamplarii. Eu nu sunt un vraji

38tor, eu va arat numai noi momeli si unele metode de stimulare a sen

39timentului, a trairii.

Te sfatuiesc insa ca in viitor sa nu alergi dupa stafiile inspiratiei. Lasa aceasta problema pe seama naturii-vrajitoare si dumneata ocupa-te cu ceea ce e accesibil constiintei omenesti.

40Mihail Semionovici Scepkin scria elevului sau, lui Serghei Vasilie-vici Sumski : „Tu poti sa joci uneori slab, uneori satisfacator (asta depinde adesea de dispozitia sufleteasca), dar joaca just'.[1]'

41Iata incotro trebuie sa se indrepte tendintele si grijile dumitale artistice.

42Rolul, adus pe un drum just, merge inainte, se largeste si se adin-ceste si, la urma urmelor, duce la inspiratie.

43Dar pana cand nu se va intampla asta, sa stii precis ca minciuna, jocul superficial, sabloanele si afectarea nu zamislesc niciodata inspiratia. De aceea, straduieste-te sa joci just, invata-te sa pregatesti un teren propice pentru „inspiratia de sus' si crede ca prin asta ea va fi mult mai in armonie cu dumneata.

44De altfel, la lectiile urmatoare vom discuta si despre inspiratie. O vom analiza si pe ea, a spus Tortov pleeind.

45„Sa examinam inspiratia ? ! Sa chibzuim, sa filozofam asupra ei ? Dar parca asta e cu putinta ? Parca eu am chibzuit cand am rostit la spectacolul experimental : «Sange, Jago, sange !» ?

46Oare Maloletkova a chibzuit cand a strigat renumitul ei : «Salva-ti-ma !» ? Nu cumva, la fel ca la actiunile fizice, ca la micile lor adevaruri si momente de credinta, noi vom culege inspiratia din faramituri, din bucatele, din izbucniri izolate? !' ma gandeam eu iesind din teatru.

47

XVI - SUBCONSTIENTUL IN STAREA DE SPIRIT SCENICA

A ARTISTULUI

48…anul 19..

- Nazvanov si Viuntov, urcati-va pe scena si jucati-ne prima scena din exercitiul „arderea banilor', a poruncit Arkadie Nikolaevici intrand in

49clasa.

Va e cunoscut ca munca creatoare incepe intotdeauna cu destinderea (muschilor. De aceea asezati-va mai intai comod si odihniti-va ca acasa la voi. Noi ne-am urcat pe scena si am indeplinit cele poruncite.

- E putin ! Mai destins si mai comod ! a strigat Arkadie Nikolaevici din sala. Jos cu nouazeci si cinci la suta din incordare !

Poate credeti ca exagerez cantitatea de prisos ? Nu, straduinta actorului care se gaseste in fata multimii ajunge la dimensiuni hiperbolice. Si mai rau decat toate e ca straduinta si fortarea se creeaza pe nebagate in seama, in afara de necesitati, de vointa, de ratiunea sanatoasa a artistului. De aceea, indepartati cu indrazneala incordarea de prisos, pe cat iputeti. Fiti pe scena si mai acasa decat in propria voastra locuinta. Pe scena trebuie sa va simtiti mai bine decat in realitate, pentru ca in teatru nu avem de-a face cu o^ singuratate simpla, ci cu „singuratatea in fata publicului'. Ea da o inalta multumire.

50Dar eu m-am straduit cat am putut, am ajuns pana la prostatie, am cazut intr-o imobilitate fortata si am intepenit in ea. Asta e unul dintre cele mai rele aspecte ale constrangerii. A trebuit sa lupt cu ea. Schimbam atitudinile, faceam miscari, nimiceam, cu ajutorul actiunii, imobilitatea si, la urma urmelor, am cazut in cealalta extrema, in agitatie. Ea a provocat o stare de neliniste. Ca sa ma descotorosesc de ea, a trebuit sa schimb ritmul grabit, nervos si sa adopt unul incet, aproape lenes.

51Arkadie Nikolaevici nu numai ca a recunoscut, dar a si aprobat procedeul meu :

- Cand artistul se straduieste prea mult, e util sa adopte chiar depasarea, chiar o atitudine mai destinsa fata de tema. E un bun antidot impotriva incordarii peste masura a constrinigerii si a jocului superficial.

Dar, din pacate, nici asta nu a dat acel calm si acea destindere pe care le incerci in viata reala, acasa, pe divanul tau.

52S-a vazut ca uitasem cele trei momente ale procesului: 1) incordarea,. 2) destinderea si 3) motivarea. A trebuit sa-mi indrept repede greseala. Dupa ce am 'facut-o, am simtit ca inauntrul meu s-a dizolvat ceva de prisos, s-a golit parca, s-a prabusit. Am simtit atractia spre pamant a trupului meu, greutatea lui, cat cantarea el. Pairca se lasase intr-un fotoliu moale, pe care eram culcat pe jumatate. In acest moment, o mare parte a incordarii musculare interioare a disparut. Dar nici asta nu mi-a dat libertatea dorita, pe care o cunosteam din viata reala. Care e pricina ?

53Cand mi-am examinat starea, am inteles ca din pricina muschilor atentia se incordase taire in mine. Ea urmarea trupul si ma impiedica sa ma odihnesc in liniste.

54Mi-am impartasit observatiile lui Arkadie Nikolaevici.

55 Ai dreptate. Si in domeniul elementelor interioare sunt multe incordari de prisos. Dar cu constrangerile interioare trebuie sa procedezi altfel decat cu muschii grosolani. Elementele sufletesti sunt fire de paianjen in comparatie cu muschii-funii. E usor sa rupi firele de paianjen izolate, dar daca vei impleti din ele snururi, sfori, funii, atunci nu le vei spinteca nici cu toporul. Dar la inceputul inceputurilor nasterii lor, ,fii prudent cu ele.

56 Cum sa procedam cu ,,panzele de paianjen' ? au intrebat elevii.

In lupta cu constrangerile interioare, trebuie sa aveti in vedere trei momente : incordarea, destinderea si motivarea.

In primele doua momente, cauti constringeirea cea mai launtrica, afli cauzele aparitiei ei si te straduiesti s-o anihilezi. In al treilea moment, iti: motivezi noua stare interioara cu situatiile propuse corespunzatoare.

Jn cazul pe care-1 analizam acum, foloseste-te de faptul ca unul dintre cele mai importante elemente (atentia) nu s-a imprastiat prin tot spatiul scenei si salii de spectacol, ci is-a concentrat inauntrul dumitale, asupra senzatiilor musculare. Da-i atentiei concentrate un obiect mai interesant si mai necesar pentru studii. Indreapt-o asupra unui scop sau unei actiuni atragatoare, care va insufleti munca dumitale si te va atrage.

Am inceput sa-mi amintesc temele exercitiului, situatiile lui propuse ; am trecut in gand prin tot apartamentul. In timpul acestei treceri, in viata mea imaginata s-a ivit o imprejurare neasteptata : am patruns intr-o camera necunoscuta pana 'acum de mine si am vazut in ea un batran si o batrana, parintii sotiei mele, care locuiau tihnit la noi. Aceasta descoperire neasteptata m-a induiosat si, in acelasi timp, m-a nelinistit, deoarece prin sporirea numarului membrilor familiei se complicau si indatoririle mele in raport cu ea.. Trebuie sa muncesti mult ca sa hranesti cinci

guri, fara sa ma mai socotesc si pe mine ! In asemenea conditii, serviciul meu, revizia de maine, adunarea generala, munca pe care o aveam de facut cu trierea hartiilor si cu verificarea casei au capatat o insemnatate extraordinara in viata mea de atunci pe scena. Sedeam intr-un fotoliu si infasuram nervos pe deget o sfoara care imi cazuse in mina.

- Bravo ! m-a aprobat de la parter Arkadie Nikolaevici. Uite, asta e o adevarata destindere a muschilor. Acum ored in tot : si in ceea ce faci,

si in ceea ce gandesti, cu toate ca nu stiu la ce anume ti-e indreptat gandul.

Cand mi-am controlat trupul, mi-aim dat seama ca muschii mei se des-tinsesera cu totul, fara ca eu sa ma fi straduit sau sa ma fi fortat la asta. Se vedea ca se crease de la sine momentul al treilea, pe care il uitasem, momentul motivarii sederii mele.

- Numai nu te (grabi, mi-a- soptit Arkadie Nikolaevici, cerceteaza cu privirea interioara totul, pana la capat. Daca e nevoie, introdu un „daca'

nou.

„Si daca in casa se va gasi o mare lipsa ? mi-a trecut prin cap. Atunci va trebui sa verific registrele, hartiile. Ce lucru ingrozitor ! Parca poti s-o scoti la capat singur cu o asemenea tema intr-o noapte ?'

M-am uitat masinal la ceas. Era ora patru. Caire patru ? Ziua sau noaptea ? Pentru o clipa mi-am inchipuit ca e noaptea, am inceput sa ma nelinistesc ca e atat de tarziu, m-am repezit instinctiv la masa si, uitand de toate, m-am apucat cu furie de lucru.

- Bravo ! am auzit eu, ca prin vis, aprobarea lui Arkadie Nikolaevici. Dair eu nu mai dadeam atentie incurajarilor. Nu mai aveam nevoie de ele. Eu traiam, existam pe scena ; capatasem dreptul sa fac acolo tot ce voi gasi de cuviinta.

Dair nici asta nu-mi ajungea. M-a apucat o dorinta sa intensific greutatea situatiei mele si sa-mi intensific trairea. A trebuit sa introduc o noua situatie propusa si anume : o lipsa mare de bani.

„Ce sa fac ? ma intrebam foarte tulburat. Sa plec la birou !' am hotarat eu, repezindu-ma in vestibul. „Dar biroul e inchis', mi-am adus aminte si m-am intors in salon, am umblat mult timp ca sa-mi primenesc gandurile, mi-am aprins o tigara si m-am asezat intr-un colt intunecos al camerei, ca sa chibzuiesc mai bine.

Mi s-au nazarit in inchipuire niste oameni aspri. Ei controlau registrele, hartiile si casa. Ma intrebau, eu nu stiam sa raspund si ma incurcam. O desperare incapatanata ma impiedica sa-mi recunosc cu sinceritate neglijenta.

Pe urma scriau un proces-verbal fatal pentru mine. Susoteau in grupuri prin colturi. Eu stateam singur, la o parte, injosit. Apoi interogatoriul, judecata, concedierea din serviciu, sechestrul pe avere, alungarea din apartament.

- Uitati-va, Nazvanov nu face nimic si noi simtim ca inauntrul lui

totul fierbe ! soptea Tortov elevilor.

In acest moment am ametit. Ma contopisem cu irolul si nu mai intelegeam unde sunt eu si unde e personajul zugravit de mine. Mainile au incetat sa mai rasuceasca sfoara, iar eu am incremenit, nestiind ce sa mai intreprind.

Nu-mi amintesc ce-a mai fost mai departe. Tin minte numai ca a inceput sa-mi lie placut si usor sa indeplinesc multe actiuni spontane. Ba ma hotaram sa ma duc la parchet si ma irepezeam spre vestibul, iba cautam in toate dulapurile acte justificative, si altele pe care nici eu nu le-am mai tinut minte si de caire am aflat pe urma din povestirea privitorilor. In mine, ca intr-un basm, s-a petrecut o transformare facatoare de minuni. inainte traisem viata rolului numai orbeste, neinteleigind pana la capat ceea ce se petrecea in el si in mine insumi. Acum insa mi s-au deschis parca „ochii sufletului' si am inteles totul pana la capat. Fiecare fleac pe scena si in rol a capatat pentru mine o alta insemnatate. Am cunoscut sentimentul, reprezentarea, (rationamentul, viizjunea, atat ale rolului, cat si ale mele personale. Se parea ca jucam o piesa noua.

- Asta inseamna ca te gasesti pe dumneata in rol si rolul in, dumneata, a spus Tortov, cand i-am explicat starea mea.

inainte eu vedeam, auzeam, intelegeam intr-altfel. Atunci era „verosimilul sentimentului', iar acum a aparut „adevarul pasiunilor'. inainte fusese simplitatea fanteziei sarace, acum s-a ivit simplitatea fanteziei bogate, inainte, libertatea mea pe scena era ingradita de granite precise, marcata de un caracter conventional, acum insa libertatea mea a devenit fara bariere, cutezatoare.

Simt ca de-acum inainte creatia mea in exercitiul „arderii banilor' va fi de fiecare data alta, la fiecare repetare a lui.

57 Nu-i asa ca asta e un lucru de dragul caruia merita sa traiesti si sa devii actor ? Asta e inspiratia ?

58 Nu stiu. Intreaba-i pe psihologi. Stiinta nu e specialitatea mea. Eu sunt practician si pot numai sa explic cum simt eu in mine munca creatoare in asemenea momente.

59 Cum o simtiti ? au intrebat elevii.

60 Am sa va povestesc cu placere, dar nu astazi, pentru ca trebuie sa incheiem'lectia. Va asteapta si alte lectii.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici nu si-a uitat fagaduiala si a inceput lectia cu urmatoarele cuvinte:

- Demult, la o petrecere la niste cunoscuti, mi s-a facut „o operatie' in gluma.

S-au adus cateva mese mari, dintre care una cu presupuse instrumente chirurgicale si alta goala, „de operatie'. Masa a fost acoperita cu cearsafuri, au fost aduse fese, ligheane, vase. „Doctorii' au imbracat halate, iar eu o camasa. Am fost pus pe masa de operatie, mi-au aplicat un „bandaj' sau, mai ibine zis, m-au legat la ochi. Ma tulbura mai ales faptul ca „doctorii' se comportau fata de mine exagerat de delicat, asa cum te porti cu un bolnav grav, si erau foarte seriosi, aveau un aer profesional fata de gluma pe care o faceau si de tot ce se petrecea in jurul nostru.

Asta ma zapacea intr-atata, incat nu stiam cum sa ma port: sa rad sau sa plang. Mi-a trecut pir in cap chiar un gand prostesc : „Si daca au sa inceapa deodata sa ma taie cu adevarat ?' Necunoscutul -si asteptarea ma tulburasera. Auzul mi s-a ascutit, nu scapam nici un sunet. Si erau multe : de jur imprejur se susotea, se turna apa, zanganeau instrumentele si vasele chirurgicale, citeodiata se auzea un dangat ca de clopot funebru.

„Sa incepem', a soptit cineva asa ca sa aud eu.

O mana puternica mi-a strans pielea, am simtit mai intai o mare durere si pe urma trei intepaturi. Nu m-am putut stapani si am tresarit. Mi se zgaria neplacut dosul mainii cu ceva intepator si tare, mi se bandaja mina, oamenii se agitau, unele lucruri cadeau pe jos.

In sfiirsit, dupa o pauza lunga, au inceput sa vorbeasca tare, sa rada, sa se felicite, mi-au dezlegat ochii si am vazut in mana mea stanga culcat un prunc, facut din mana mea dreapta infasurata -in scutece. Desenasera pe. dosul mainii o mutrisoara prosteasca de copil.

Acum se pune intrebarea : trairile mele de atunci au fost oare un adevar autentic, insotit de o credinta autentica, ori ar fi mai just sa numesc ceea ce am simtit „verosimilul sentimentului' ?

Fireste ca n-au existat un adevar autentic si o credinta autentica in el. S-a petrecut o alternare de „cred' cu „nu cred', a trairii autentice cu iluzia ei, a „adevarului cu verosimilul'. Am inteles deci ca, daca mi s-ar fi facut intr-adevar o operatie, s-air fi petrecut cu mine in realitate aproape aceleasi lucruri pe care le-am simtit in unele momente izolate in timpul glumei. Iluzia a fost destul de verosimila.

Printre senzatiile de atunci, rasareau momente de traire autentica, in timpul carora ma simteam ca in realitate. Am avut atunci chiar presimtirea unei stari premergatoare lesinului, fireste numai cateva secunde. Ele se iveau si piereau cat ai clipi din ochi.

Cu toate acestea iluzia lasa urme. Si acum mi se pare ca ceea ce am simtit atunci s-air fi putut petrece si in viata reala Iata cum am simtit in-tiia oara o sugerare a acelei stari care tine mult de subconstient si pe care acum o cunosc atat de bine pe scena, si-a incheiat povestirea Arkadie Niko-laevici.

- Da, dar asta nu e linia vietii, ci numai niste bucatele, niste frag-te ale ei.

- Dar dumneata crezi poate ca linia creatiei subconstiente e neintrerupta sau ca artistul traieste pe scena la fel ca in realitate ? Daca ar fi asa,

atunci alcatuirea sufleteasca si fizica a omului n-ar rezista la munca pe care

i-o cere arta.

Dupa cum stiti, noi traim pe scena cu amintirile emotionale ale realitatii adevarate. Ele ajung in unele clipe pana la iluzia unei vieti reale. Atunci se creeaza, dar foarte rar, o deplina si neintrerupta uitare de sine in rol si o credinta absoluta, de nezdruncinat, in ceea ce se petrece pe scena. Noi cunoastem perioade izolate, mai mult sau mai putin indelungate, ale acestei stari. Insa in restul vietii rolului interpretat adevarul alterneaza cu verosimilul, credinta cu probabilul.

Nazvanov, la ultima interpretare a exercitiului „arderii banilor', a avut, ca si mine in timpul operatiei in gluma, momente de ameteala. In timpul acestor momente vietile noastre omenesti, cu amintirile lor emotionale, ca si vietile rolurilor interpretate de noi, s-au impletit atat de strans intre ele, incat nu se putea intelege unde incepe una si unde se ispraveste cealalta.

61 Uite, asta e inspiratia ! staruiam eu.

62 Da, in acest proces intra mult subconstient, m-a corectat Tortov.

63 Si acolo unde intra subconstientul, acolo e si inspiratia !

64 De ce crezi asta ? s-a mirat Tortov si i s-a adresat pe loc lui Puscin, care sedea aproape de el.

65 Repede, repede, fara sa te gandesti, numeste un obiect oarecare care nu e aici !

66 Huluba !

- De ce tocmai ,,huluba' ?

67 Nu-mi dau seama !

68 Nici eu „nu-mi dau seama' si nimeni „nu-si da seama' de asta. Numai subconstientul singur stie de ce ti-a strecurat tocmai aceasta imagine.

69 Si dumneata, Veselovski, numeste-mi repede o imagine oarecare.

70 Ananas!

Veselovski se plimba intr-o noapte pe strada si, deodata, fara nici o pricina, si-a adus aminte de ananas. O clipa i s-a parut ca acest fruct creste pe palmieri. Nu degeaba doar seamana cu un palmier. intr-adevar frunzele ananasului iti amintesc de cele ale palmierului in miniatura, iar coaja solzoasa a ananasului seamana cu scoarta palmierului.

Arkadie Nikolaevici incearca zadarnic sa gaseasca pricina pentru care lui Veselovski ii venise in minte o asemenea imagine.

71 Poate ca inainte de asta mincasesi ananas ?

72 Nu, a raspuns Veselovski.

- Poate ca te gandisesi la el ?

73 Nici asta.

74 inseamna ca nu ne ramane sa cautam dezlegarea decat in subconstient.

75 La ce te gandesti acum ? s-a adresat Tortov lui Viuntov.

inainte de a raspunde la intrebare, originalul nostru coleg a chibzuit adanc. Piregatindu-se sa raspunda, el a inceput, fara sa bage de seama, sa-si frece palmele de pantaloni. Apoi, continuand sa se gandeasca si mai adanc, a scos din buzunar o hartie si a inceput s-o impatureasca cu grija si s-o des-patureasca.

Arkadie Nikolaevici a izbucnit in hohote de ds si a spus :

76 incercati sa repetati constient toate acele actiuni de care a avut nevoie Viuntov inainte de a raspunde la intrebarea mea. Pentru ce a facut toate acestea ? Numai subconstientul poate sa stie sensul unui asemenea nonsens.

77 Ai vazut ? mi s-a adresat mie Arkadie Nikolaevici. Tot ce au spus Puscin si Veselovski, tot ce a facut Viuntov s-a produs fara nici o inspiratie si, cu toate acestea, in cuvintele si procedeele lor au intrat momente de subconstient. Asta inseamna ca subconstientul se manifesta nu numai in procesul de creatie, dar si in cele mai obisnuite momente de dorinta, comunicare, adaptare, actiune etc.

Noi traim intr-o mare prietenie cu subconstientul. In viata reala,.dam de el la fiecare pas. Fiecare imagine care se naste in noi, fiecare viziune interioara implica, intr-o masura sau intr-alta, subconstientul : se nasc din el. In fiecare exprimare fizica a vietii interioare, in fiecare adaptare - in intregime sau in parte - e ascunsa o sugestie invizibila a subconstientului.

78 Nu inteleg de fel ! s-a tulburat Viuntov.

79 Si, cu toate acestea, e foarte simplu : cine i-a sugerat lui Puscin cu-vintul „huluba', cine i-a creat aceasta imagine ? Cine i-a sugerat lui Veselovski ciudatele miscari de maini, mimica, intonatia - intr-un cuvant toate adaptarile prin care isi exprima nedumerirea in privinta ananasilor care cresteau pe palmieri ? Cui o sa-i vina constient in minte sa faca actiunile fizice neasteptate pe care le-a facut Viuntov inainte de a raspunde la intrebarea mea ? Tot subconstientul le-a sugerat.

80 Asta inseamna - incercam eu sa inteleg - ca fiecare imagine, fiecare adaptare e, intr-o masura sau intr-alta, de origine subconstienta ?

81 Majoritatea lor, s-a grabit sa confirme Tortov. Iata de ce eu afirm ca in viata e o maire prietenie intre noi si subconstient.

De asta ne e cu atat mai necaz ca, tocmai acolo unde e nevoie de el mai mult, adica in teatru, pe scena, noi il gasim rar. Ia cautati subconstientul intr-un spectacol foarte bine pus la punct, invatat pe dinafara, debitat, uzat. In el, totul e fixat, o data pentru totdeauna, de calculul actoricesc. Fara creatia subconstienta a naturii spirituale si organice, jocul actorului e cerebral, fals, conventional, sec, lipsit de viata, formal.

Cautati deci sa deschideti pe scena un acces larg subconstientului creator ! inlaturati tot ce impiedica acest lucru si ajutati ceea ce il intareste. De aici decurge sarcina de baza a psihotehnicii : sa-1 aduca pe actor la stairea in' care se naste in artist procesul creator subconstient al naturii organice..

Cum sa te apropii constient de acel lucru care s-ar pairea, dupa natura lui, ca nu se supune constientului, ca e „subconstient' ? Din fericire pentru noi, intre trairile constiente si cele subconstiente nu exista granite foarte precise.

Mai mult decat atat, constientul da deseori directive pe care le urmeaza activitatea subconstienta. Noi ne fo<!osim pe larg in psihotehnica noastra de aceasta insusire a naturii. Ea ne da posibilitatea sa faurim una dintre bazele principale ale curentului nostru artistic prin psihotehnica constienta, catre creatia subconstienta a actorului.

Astfel vine randul problemei psihotehnicii artistului, care stimuleaza creatia subconstienta a insasi naturii organice sufletesti. Dar despre asta, data urmatoare.

…anul 19..

Vom vorbi astazi despre felul cum poti sa provoci in tine, prin psihotehnica constienta, creatia subconstienta a naturii organice.

Despre asta poate sa va povesteasca Nazvanov, care a simtit acest proces pe pielea lui cand repeta exercitiul „arderea banilor' la penultima lectie.

82 Pot spune numai ca asupra mea, pe neasteptate, a venit de undeva, in zbor, inspiratia si ca nici eu nu inteleg cum am jucat.

83 Dumneata nu apreciezi just rezultatele lectiei. S-a petrecut un fapt mult mai important decat presupui dumneata. Venirea „inspiratiei', pe care se construiesc intotdeauna calculele dumitale, e o simpla intamplare. Nu poti sa te intemeiezi pe ea. La lectia insa de care e voirba acum, s-a petrecut un lucru pe care te poti intemeia. Atunci inspiratia nu te-a vizitat intamplator, ci pentru ca dumneata insuti ai provocat-o, pregatindu-i terenul necesar. Acest rezultat e mult mai important pentru arta noastra actoriceasca, pentru psihotehnica ei si pentru practica insasi.

84 Eu n-am pregatit nici un fel de teren si nici nu stiu s-o fac, taga-duiam eu.

85 inseamna ca eu l-am pregatit in dumneata fara stirea constientului dumitale.

86 Cum asa ? Cand ? To+ul s-a produs cum se cuvine, ca intotdeauna : muschii s-au destins, am irevazut situatiile propuse, mi s-au pus si am indeplinit o serie de teme etc, etc.

87 Absolut just. Aici n-a fost nimic nou. Dair dumneata n-ai observat un singur amanunt extrem de important si care e tocmai noutatea cea mare si insemnata. El consta intr-un adaos foarte mic si anume : eu te-am obligat

sa indeplinesti, sa faci toate actiunile creatoare, sa le epuizezi pana la ultima limita. Asta-i tot.

88 Cum vine asta ? se intreba Viuntov.

89 Foairte simplu. Duceti munca tuturoir elementelor starii interioare, ale motoarelor vietii psihice, ale actiunii principale pana la o activitate normala, omeneasca si nu actoriceasca, conventionala. Atunci veti cunoaste pe scena, in rol, cea mai autentica viata a naturii voastre organice sufletesti. Veti cunoaste in voi cel mai autentic adevar al vietii personajului interpretat. Nu poti sa nu cirezi adevarul ! Iair acolo unde e adevar si credinta, acolo se creeaza pe scena de la sine : „eu sunt'.

Ati observat oaire ca, de 'fiecare data cand ele se nasc inauntrul nostru, in munca se include de la sine, in afara de vointa artistului, natura organica cu subconstientul ei ?

Asa s-a petrecut demult cu Nazvanov, tineti minte, in scena cu „arderea banilor', asa s-a petrecut cu el la penultima lectie. Astfel, pirin psiho-tehnica constienta a artistului, dusa pana la ultima limita, se creeaza terenul pentru zamislirea procesului creator subconstient al naturii noastre organice. In aceasta desavarsire, finisare a indeplinirii procedeelor psihoteh-nice consta adaosul extrem de important la ceea ce e deja cunoscut in domeniul creatiei.

Daca ati sti cat e de importanta aceasta noutate!

Se socoteste, din obisnuinta, ca fiecare moment al creatiei trebuie sa fie ceva foarte mare, complicat, inalt. Dair voi stiti, de la lectiile anterioare, cum cea mai mica actiune sau simtaimint, cel mai mic procedeu tehnic capa[f]a o importanta imensa, daca sunt duse pe scena, in momentul creatiei, pana la limita unde incepe adevarul, credinta si acel „eu sunt' al vietii omenesti. Cand se intampla asa, atunci aparatul sufletesc si fizic al artistului lucreaza pe scena normal, dupa toate legile naturii omenesti, absolut la fel ca in viata, netinand seama de conditiile nefiresti ale creatiei in fata publicului.

Ceea ce se produce de la sine in viata reala, fireste ca pe scena se pregateste cu ajutorul psihotehnicii.

Ganditi-va numai : cea mai mica actiune fizica sau sufleteasca care creeaza momente de adevar si credinta autentice, duse pana la limita lui „eu sunt', e capabila sa atraga in munca natura organica si sufleteasca a artistului cu subconstientul ei ! Nu-i asta oare o noutate, nu-i asta oare o completare importanta la ceea ce stiati pana acum ?

In deplina opozitie cu unii profesori, eu socot ca elevii incepatori, care fac, ca si voi, primii pasi pe scena, trebuie sa fie dusi dintr-o data, in masura in care ti-e posibil, pana la subconstient. Trebuie sa cauti sa obtii asta de la inceput, cand incepi sa lucrezi cu elementele, cu starile scenice interioare, in toate exercitiile, in tot timpul studiilor.

incepatorii trebuie sa cunoasca macar in momente izolate starea fericita a artistului in timpul unei creatii normale. Sa faca cunostinta cu aceasta stare nu numai nominal, cu titulatura literara, dupa terminologia moarta si seaca, care nu face la inceput decat sa-i sperie pe incepatori, ci prin propria lor simtire. Sa le fie drag sa obtina aceasta stare creatoare si sa tinda permanent spre ea pe scena.

90 Eu inteleg importanta completarii pe care ne-ati comunicat-o astazi - i-am spus lui Arkadie Nikolaevici - dar asta nu ne ajunge. Trebuie sa cunosti procedeele psihotehnice corespunzatoare si sa stii sa te folosesti de ele. De aceea invatati-ne psihotehnica corespunzatoare, dati-ne un mod de tratare mai concret.

91 Poftim. Dar nu veti auzi de la mine nimic nou. Va trebui numai sa precizez ceea ce va e cunoscut. Iata pomul sfat : De cum veti crea in voi o staire scenica interioara justa si veti simti ca, cu ajutorul psihotehnicii, totul e pus la punct in sufletul vostru pentru o justa creatie, ca natura voastra nu asteapta decat un imbold ca sa se avante in munca, dati-i acest imbold.

92 Cum sa-1 dam ?

93 In chimie, la o reactie inceata sau slaba a doua solutii, se adauga o cantitate extrem de mica dintr-o a treia substanta, care e un catalizator pentru reactia data. Aceasta e un ffel de completare, care duce dintr-o data reactia pana la capat. Introduceti si voi un asemenea catalizator in forma de instantanee, de detalii, de actiuni, de momente de adevar, indiferent daca e sufletesc sau fizic. Surpriza unui asemenea moment va va emotiona si natura singura se va avanta in lupta.

Asta s-a petrecut la ultima repetare a exercitiului „arderea banilor'. Nazvanov a simtit in el o stare scenica interioara justa si, cum a explicat el pe urma, pentru accentuarea starii lui creatoare a introdus tot aici neasteptatul, situatia propusa creata spontan : o mare eroare de calcul. Aceasta nascocire a fost pentru el un „catalizator'. „Adaosul' a dus dintr-o data reactia pana la capat, adica pana la creatia subconstienta a naturii organice si sufletesti.

94 Unde sa cautam „catalizatorii' ? incercau sa afle elevii.

95 Peste tot : in inchipuire, in viziuni, in rationamente, in sentimente, in dorinte, in actiunile fizice si sufletesti cele mai mici, in noi amanunte neinsemnate ale nascocirii imaginatiei, in obiectul cu care comunicati, in amanuntele imperceptibile care va inconjoara, in montarea de pe scena, in punerea in scena. In cate si unde nu 'se poate, igasi un adevar mic, autentic, omenesc, de viata care sa provoace credinta care creeaza starea : „eu sunt' ?

96 Si ce se va petrece atunci ? •

97 O sa fiti ametiti cateva momente de contopirea neasteptata si' deplina a vietii personajului interpretat cu viata voastra proprie pe scena.

1)Lucrurile se vor petrece asa ca veti simti unele parti din voi in rol si rolul in voi.

1 Si dupa aceea ?

2 Ceea ce v-am mai spus : adevarul, credinta, „eu sunt' va vor da in stapanirea naturii organice si a subconstientului ei.

Munca, analoaga cu cea pe care a facut-o Nazvanov la penultima lectie, se poate repeta incepand creatia cu oricaire dintre „elementele starii scenice'. In loc sa incepi, ca Nazvanov, cu destinderea muschilor, se poate cere ajutorul imaginatiei si situatiilor propuse, dorintei si temelor - daca sunt lamurite, reprezentarii si rationamentului, emotiei - daca s-a aprins de la sine ; se poate simti subconstient adevarul din opera scriitorului si atunci credinta si „eu sunt' se vor crea de la sine. Important e ca in toate aceste cazuri sa nu uitati sa duceti primul element al starii caire s-a nascut si a prins, viata pana la o deplina insufletire, pana la limita. Voi stiti ca e de ajuns sa faci aceasta munca creatoare cu unul dintre elemente si toate celelalte vor merge dupa el, din pricina legaturii indisolubile care exista intre ele.

Procedeul constient de stimulare a creatiei subconstiente a naturii noastre organice, explicat acum de mine, nu e.unic. Mai exista si o alta metoda, dar astazi nu voi mai avea timp sa v-o demonstrez. De aceea pe data urmatoare.

…anul 19..

- Sustov si Nazvanov -• ni s-a adresat Arkadie Nikolaevici intrand in clasa - jucati inceputul scenei dintre Jago si Othello, numai primele

fraze.

Noi ne-am pregatit, am jucat si s-ar parea ca nu oricum, ci cu o puternica concentrare, cu o justa stare scenica interioara.

- De ce anume v-ati ocupat acum ? ne-a intrebat Tortov.

2 De cea mai apropiata tema, adica de a atrage asupra mea atentia lui Nazvanov, a raspuns Pasa.

3 Iar eu de incercarea de a patrunde in cuvintele lui Pasa si, in acelasi timp, arn cautat sa vad cu privirea interioara ceea ce-mi spunea el, am explicat eu.

4 Astfel, unul dintre voi ii atragea atentia celuilalt asupra lui numai ca sa-i atraga atentia, iar al doilea se straduia sa patrunda si sa vada ceea ce i se vorbea, ca sa patrunda si sa vada lucrul despre care i se vorbea.

5 Nu ! Da, de ce am protestat eu.

6 Pentru ca numai asta se si putea petrece in lipsa actiunii principale si a supratemei piesei si rolului. Fara ele nu se poate decat atrage atentia de dragul atragerii atentiei sau patrunde si vedea de dragul patrunderii si vederii.

Acum repetati ceea ce ati jucat chiar acum si treceti si la scena urmatoare, in care Othello glumeste cu Jago.

- In ce a constat tema voastra ? a intrebat din nou Tortov, cand am ispravit de jucat.

7 Intr-un dolce farniente [1], am raspuns eu.

8 Si unde s-a dus tema anterioara : ,,sa cauti sa-ti intelegi partenerul'?

9 A intrat intr-o tema noua, mai importanta si s-a dizolvat in ea.

10 Aduceti-va aminte cum ati interpretat amandoua temele si cum ati rostit textul literar al.rolului in cele doua fragmente jucate - ne-a propus Arkadie Nikolaevici.

11 Tin minte cum am interpretat si ce am rostit in primul fragment, dar in cel de al doilea nu mai tin minte.

12 inseamna ca el s-a indeplinit de la sine si textul lui s-a rostit de la sine, a hotarat Tortov.

13 Se vede ca da.

14 Acum repetati partea chiar acum jucata si urmatoarea, adica prima indoiala a viitorului gelos.

Noi am indeplinit cele poruncite si am stabilit stangaci tema cu cuvintele : „sa razi de clevetirile absurde ale lui Jago'.

- Si unde s-au dus temele anterioare : „sa intelegi cuvintele parte

nerului' si „dolce farniente' ?

Am incercat sa spun ca si ele au fost inghitite de noua tema mai importanta, dar am ramas pe gin duri si n-am raspuns nimic.

15 Ce este ? Ce te-a intimidat ? .

16 Faptul ca in acest loc o linie a rolului, linia fericirii, se frange si incepe o noua linie, linia geloziei.

17 Ea nu se frange - rn-a indreptat Tortov - ci incepe sa renasca treptat, in legatura cu situatiile propuse schimbate. La inceput linia a trecut pirin perioada scurta a fericirii noii casnicii a lui Othello, glumele lui Jago-, apoi a aparut mirarea, nedumerirea, indoiala, respingerea nenorocirii, care se apropia ; apoi gelosul s-a linistit singur si s-a intors spre starea de fericire anterioara.

Noi cunoastem si in realitate asemenea variatii de stari de spirit. Si acolo viata se scurge fericit, apoi navaleste brusc indoiala, deziluzia, durerea si din nou totul se limpezeste.

N-aveti teama de aceste treceri, dimpotriva, indragiti-le, justificati-le, accentuati-le prin contraste. In exemplul de fata nu e greu s-o faci. E de ajuns sa-ti aduci aminte ce-a fost inainte, la inceputul romanului de dragoste dintre Othello si Desdemona, e de ajuns sa retraiesti in gand acest

trecut fericit al indragostitilor si apoi sa treci, tot in gand, la contrast, sa-1 compari cu grozaviile si cu iadul pe care Jago le proroceste Maurului.

18 Ce sa ne aducem aminte din trecut ? s-a incurcat iar Viuntov.

19 Primele intalniri minunate ale indragostitilor in casa lui Bra-bainzio, frumoasele povestiri ale lui Othello, intilniirile tainice, rapirea logodnicei si nunta, despartirea din noaptea nuntii, intalnirea in Cipru sub soarele, sudic, neuitata luna de miere. Iar apoi, in viitor ganditi-va si voi la ceea ce il asteapta pe Othello in 'viitor.

20 Ce e in viitor ?

- Tot ce se intampla in actul cinci, dupa intrigile infernale ale lui Jago. La punerea fata in fata a celor doua extreme, trecutul si viitorul, veti intelege presimtirile si nedumeririle lui Othello, care a devenit prudent. Se va lamuri si atitudinea artistului care creeaza fata de soarta omului interpretat de el. Cu cat va fi aratata mai viu perioada fericita a vietii Maurului, cu atat mai puternic veti transmite sfarsitul ei sumbru.

- Acum mergeti mai departe, a poruncit Tortov.

Asa am jucat toata scena, pana si renumitul juramant al lui Jago, pe care-1 face cerului si stelelor : „Sa-mi inchin mintea, vointa, inima, totul lui Othello jignit'.

- Daca vom face o asemenea munca cu tot rolul - a explicat Ar-

kadie Nikolaevici - atunci temele mici se vor contopi una cu alta si vor

forma o serie de teme mari. Ele nu vor fi numeroase. Asezate pe toata

lungimea piesei, aceste teme, intocmai ca semnalele vaarwater-ului, vor

marca linia actiunii principale. Pentru noi e important sa intelegem acum,

adica sa simtim, ca procesul absorbirii in noi a temelor mici de catre cele

mari se produce subconstient.

A inceput o discutie asupra felului cum trebuie sa numim prima tema mare. Nici unul dintre noi, nici chiar Arkadie Nikolaevici, n-a putut sa gaseasca raspunsul.

De altfel, nici nu e de mirare : o tema justa, vie, atragatoare, nu una pur si sim'plu abstracta, formala, nu vine de la sine, dintr-o data. Ea se naste din viata creatoare de pe scena in decursul muncii rolului. Noi n-am cunoscut inca .aceasta viata si de aceea nu am izbutit sa stabilim just chintesenta.. Totusi cineva i-a dat o denumire stangace, pe care noi am acceptat-o in lipsa de ceva mai bun : „Vreau sa o ador pe Desdemona, femeia ideala ; vreau s-o slujesc si sa-i consacru toata viata mea'.

Cand m-am gandit adanc la aceasta tema mare, cand i-am dat viata in ifelul meu, atunci am inteles ca ea rn-a ajutat sa motivez launtric toata scena si fragmentele izolate ale rolului. Eu ara simtit aceasta, cand am inceput sa tintesc intr-un moment al jocului spre scopul tinal : „adorarea Desdemonei, femeia ideala'.

Pornind de la temele mele anterioare mici catre scopul final, simteam cum denumirile date lor isi pierdeau sensul si functia. Iata, de pilda, sa luam prima tema : „sa ma straduiesc sa inteleg ceea ce spune Jago.' De ce e nevoie de aceasta tema ? Nu stiu. De ce sa te straduiesti, cand totul e clar : Othello e indragostit, se gandeste numai ta Desdemona, vrea sa vorbeasca despre ea. De aceea aire nevoie si-1 bucura orice intrebari si amintiri -proprii care se refera la iubita. De ce ? Pentru ca „el o adora pe Desdemona, femeia ideala, pentru ca el vrea s-o slujeasca si sa-i consacre toata viata lui'.

Iau a doua tema, „dolce farniente'. Nici de ea nu e nevoie, mai mult decat atat : e nejusta : vorbind de iubita lui, Maurul face cea mai importanta actiune pentru el, cea caire ii e necesara. De ce?

Pentru ca „el o adoira pe Desdemona, femeia ideala, pentru ca el vrea s-o slujeasca si sa-i consacre toata viata lui'.

Dupa prima clevetire a lui Jago, Othello al meu, asa cum il inteleg eu, a izbucnit in hohote de iris-. Ii place sa-si dea seama ca nici un fel de murdarie nu poate sa pangareasca curatenia de cristal a zeitei lui. Aceasta convingere 1-a adus pe Maur intr-o stare sufleteasca minunata si a intensificat admiratia lui fata de ea. Si de ce ? Pentru ca „el o adora pe Desdemona, femeia ideala' etc. Am inteles gradatia cu care se naste in el gelozia, cum slabeste, pe nesimtite, increderea lui in ideal, cum creste si se intareste certitudinea perfidiei, desfidului, sireteniei de sarpe a iubitei Iui, vipera cu chip de inger.

21 Si unde au disparut temele anterioare ? ne descosea Arkadie Ni-kolaevici.

22 Ele au fost inghitite de o singura grija, aceea a idealului caire piere.

23 Ce concluzie se poate trage din experienta de astazi ? Care e rezultatul lectiei ? a intrebat Arkadie Nikolaevici.

E faptul ca i-am obligat pe interpretii scenei dintre Othello si Jago sa afle, din practica chiar, procesul care se produce in noi, absorbirea temelor mici de catre cele mari.

Nu e nimic nou intr-insa. Am repetat numai ceea ce am spus inainte, cand era vorba despre fragmente si teme sau despre supratema si actiunea principala.

Altceva e important si nou, si anume : Nazvanov si Sustov au aflat ei insisi cum scopul creator principal, final distrage atentia de la cel apropiat, cum temele mici dispar din planul atentiei. S-a dovedit ca aceste teme, care ne duc spre temele mari, devin subconstiente si se transforma de la sine din independente in auxiliare. Nazvanov si Sustov stiu acum ca cu cat scopul final e fixat mai adanc, mai lairg.si mai considerabil, cu atat mai mult ne atrage el atentia asupra lui si cu atat mai putine sunt posibilitatile de a ne consacra temelor apropiate, auxiliare, marunte. Lasati in seama lor aceste teme mici, care trec firesc sub conducerea naturii organice si a subconstientului ei.

24 Cum ati spus ? s-a nelinistit deodata Viuntov.

25 Spun ca atunci cand artistul se consacra temei mari fixate de el, •el e absorbit cu totul de ea. In acest timp nimic nu impiedica natura organica sa actioneze liber, din initiativa ei, conform necesitatilor si tendintelor ei organice. Natura ia sub conducerea ei toate temele mici, care au ramas fara supraveghere si il ajuta pe artist sa ajunga cu sprijinul lor la marea tema finala, spre care e indreptata toata atentia si tot constientul celui care creeaza.

Concluzia lectiei de astazi e ca temele mari sunt unele dintre cele mai bune mijloace psihotehnice pe care le cautam pentru a influenta, de la un cap la celalalt, natura sufleteasca si organica impreuna cu subconstientul ei.

Dupa o pauza de gandire destul de lunga, Arkadie Nikolaevici a continuat :

- O transformare absolut identica cu aceea pe care ati observat-o

voi chiair acum in domeniul temelor mici se petrece si in domeniul celor

mari, numai ca in fruntea lor apare atotcuprinzatoare supratema piesei.

Slujind-o pe ea, temele mari se transforma si ele in auxiliare. Iar ele, la

randul lor, devin trepte care duc catre scopul final, principal, atotcuprin

zator. Cand atentia actorului e pe de-a intregul cuprinsa de supratema,

atunci temele mari se indeplinesc, de asemenea intr-o mare masura, sub

constient.

Actiunea principala, precum stiti, se creeaza dintr-un sir lung de teme mari. In fiecare din ele se afla o cantitate imensa de teme mici, care se indeplinesc subconstient.

Acum se pune intrebarea : cate momente de creatie subconstienta sunt ascunse in intreaga actiune principala, care strabate de la inceput pana la sfarsit toata piesa ?

Se va dovedi ca e un numar imens. Actiunea principala e cel mai puternic mijloc de stimulare pe caire-1 cautam pentru a influenta asupra subconstientului.

Dupa ce s-a gin'dit putin, Toirtov a continuat :

Dar actiunea principala nu se creeaza de la sine. Puterea tendintei ei creatoare se gaseste in dependenta directa de atractia supratemei.

Ultima ascunde si ea in sine insusiri stimulatoare pentru a da nastere unor momente creatoare subconstiente.

Adaugati-le la cele care sunt nascute si se ascund in actiunea prin-

cipala si atunci veti intelege ca cele mai puternice momeli pentru stimularea creatiei subconstiente a naturii creatoare sunt supratema si actiunea principala.

Deplina lor cuprindere in cel mai adanc si mai larg sens al cuvin-tului trebuie sa devina dorinta principala a fiecarui actor la fiecare creatie scenica.

Daca asta se va intampla, atunci restul va fi indeplinit subconstient de catre insasi natura facatoare de minuni.

In aceasta conditie fiecare spectacol, fiecare creatie repetata se va indeplini direct, sincer, veridic si, mai ales, neobisnuit de variat. Numai atunci ne vom putea dezbara in arta de mestesug, de sabloane, de trucuri, de orice respingatoare rutina actoriceasca. Numai atunci vor aparea pe scena oameni vii si in jurul lor o viata autentica, curatata de tot ce murdareste arta. Aceasta viata se va naste aproape din nou de fiecare data, la fiecare repetare a creatiei.

Nu-mi ramane decat sa va sfatuiesc sa va folositi 'fara preget de supratema, ca de o stea calauzitoare. Atunci si toata actiunea principala a piesei si rolului se vor indeplini usor, firesc si, intr-o mare masura, in chip subconstient.

Dupa o pauza noua, Tortov a continuat:

26 Tot asa cum supratema si actiunea principala inghit toate temele mari si le fac auxiliare, si supratema, si actiunea supraprincipala a intregii vieti a omului-artist inghit supratemele pieselor si ale rolurilor din repertoriul lui. Ele devin mijloace auxiliare, trepte pentru indeplinirea scopului principal al vietii.

27 Oare asta e bine pentru spectacol ? se indoia Sustov.

28 E rau, daca latura rationala cintaireste mai mult si e bine, cand influenta se produce cu ajutorul mijloacelor artistice.

Acum ati aflat ce inseamna psihotehnica constienta. Ea stie sa creeze procedee si conditii favorabile pentru munca creatoare a naturii si a subconstientului ei.

Ganditi-va deci la ceea ce stimuleaza motoarele vietii noastre psihice, ganditi-va la starea scenica interioara, la supratema si la actiunea principala, intr-un cuvlnt la tot ceea ce e accesibil constientului. Invatati-va sa creati cu ajutorul lor un teren prielnic pentru munca subconstienta a naturii noastre artistice. Dar sa nu va ganditi niciodata si sa nu tindeti pe o cale directa la inspiratie de dragul inspiratiei Asta duce numai la sfortari fizice si la rezultate exact contrarii.

…anul 19..

- in afara de psihotehnica constienta, care ne pregateste terenul

pentru creatia subconstienta, noi ne intalnim deseori in timpul interpre-

tarii scenice cu simpla intamplare. Trebuie sa stim sa ne folosim si de ea, dar pentru asta e necesara o psihotehnica corespunzatoare.

Iata, de pilda : Maloletkova, adu-ti aminte de „Salvati-ma !' al dumi-tale de la spectacolul experimental si povesteste-ne ce ai simtit in aceste cateva clipe de izbucnire emotionala ?

Maloletkova tacea, pentru ca probabil ca ii ramasese o amintire confuza despre prima interpretare.

- O sa incerc sa-mi amintesc eu in locul dumitale de ceea ce s-a petrecut atunci, i-a venit in ajutoir Arkadie Nikolaevici. Orfana pe care o interpretai fusese aruncata pe o strada pustie si, in acelasi timp, dumneata, eleva Maloletkova, fusesesi impinsa singura pe suprafata imensa si goala a scenei, in fata golului ingrozitor al deschiderii scenei. Spaima pustietatii, singuratatii orfanei si a elevei-debut ante s-au amestecat una cu alta datorita asemanarii si inrudirii lor. Luand pustietatea scenei drept pustietatea strazii, iar singuratatea proprie drept singuratatea orfanei aruncate afara din casa, dumneata ai strigat: „Salvati-ma !' cu o groaza nemijlocita si sincera, pe care o cunostea numai realitatea adevarata. Asta a fost o coincidenta fericita datorita asemanarii si inrudirii conditiilor.

Un actoir cu experienta, cu o psihotehnica corespunzatoare, is-air fi folosit de lintimplairea asta fericita pentru arta lui. El ar fi stiut sa transforme spaima omului-airtist in spaima omului-irol. Dar in dumneata, din pricina lipsei de experienta si a lipsei de psihotehnica, omul a invins-o pe artista. Dumneata ai tradat creatia, ai intrerupt jocul si te-ai ascuns in culise.

Apoi Arkadie Nikolaevici mi s-a adresat mie si a spus : N-aii incercat si dumneata acea stare de care vorbim acum' ? N-a existat si la dumneata, pe scena, o coincidenta cu rolul datorita asemanarii si inrudirii ?

29 Dupa parerea mea, in scena „Sange, Jago, sange !'

30 Da, a fost de acord Tortov. Sa ne amintim ce s-a petrecut atunci.

31 La inceput n-ara strigat cuvintele din irol in numele lui Othello, ci in numele meu personal, imi aduceam aminte eu. Dair asta a fost strigatul de desperare al actorului care n-a izbutit. Mi-am atribuit mie acest strigat, dar el m-,a obligat sa-mi aduc aminte de Othello, de povestirea emotionanta a lui Puscin, de dragostea Maurului fata de Desdemona. Eu am luat desperarea mea, a omului-airtist, dirept desperarea omului-rol, adica a lui Othello. Ele s-au confundat in reprezentarea mea si am rostit cuvintele textului fara sa-mi dau seama in numele cui se spun ele.

32 E foarte posibil ca de data aceasta sa se fi produs un fel de coincidenta datorita inrudirii si asemanarii, a hotarat Tortov.

Dupa o pauza, Arkadie Nikolaevici a continuat:

Noi mu avem de-a face in practica numai cu un asemenea gen de aspecte intamplatoare. Nu rareori, in viata conventionala de pe .scena, navaleste parca o intamplare dinafara, simpla, din viata reala, autentica, o intamplare care nu are nimic comun cu piesa, rolul si spectacolul.

33 Ce fel de intamplare dinafara ? au intrebat elevii.

34 Fie, de pilda, acea batista sau scaunul care au cazut intamplator, de care v-am vorbit candva.

Daca artistii care se gasesc pe scena sunt sensibili, daca ei nu se vor speria si nu se vor feri de aceasta intamplare, ci, dimpotriva, o vor introduce in piesa, atunci ea va fi pentru ei un diapazon. Se va da nota justa de viata in minciuna conventionala, actoriceasca, de pe scena, le va aminti adevarul autentic, va trage dupa sine intreaga linie a piesei si ii va obliga sa creada si sa simta pe scena ceea ce noi numim „eu sunt'. Toate impreuna ii vor duce pe actori la o creatie subconstienta a naturii lor.

De coincidente si de aspecte intamplatoare trebuie sa te folosesti cu intelepciune pe scena, sa nu le treci cu vederea, sa le indragesti ; diair sa nu-ti intemeiezi pe ele calculele tale creatoare.

Asta e tot ce pot sa va spun despre psihotehnica constienta si despre aspectele intamplatoare care stimuleaza creatia subconstienta. Cum vedeti, deocamdata, nu suntem bogati in procedee constiente corespunzatoare. In acest domeniu trebuie sa mai cautam si sa muncim mult. Trebuie sa pretuim cu atat mai mult ceea ce a fost o data gasit.

…anul 19..

La lectia de astazi m-am lamurit pana la capat, am inteles tot si am devenit cel mai entuziast admirator al „sistemului'. Am vazut cum tehnica constienta faureste creatia subconstienta, singura care inspira. Lucrurile s-au petrecut asa :

Dimkova a jucat exercitiul ,,cu copilul aruncat', pe care 1-a interpretat candva Maloletkova atat de minunat.

Trebuie sa stiti de ce Dimkova are o slabiciune pentru scenele cu copii in genul „scenei cu scutecele' din Brand si a exercitiului nou : i-a murit nu de mult unicul ei fiu adorat. Lucrul acesta mi-a fost spus in secret, ca un zvon. Dar astazi, privind cum a interpretat exercitiul, am inteles ca e un adevar.

In timpul jocului, lacrimile ii curgeau siroaie, iar duiosia materna a Dimkovei a facut ca bucata de lemn care inlocuia copilul sa se transforme pentru noi, privitorii, intr-o fiinta vie. Noi simteam ca ea exista in fata de masa care reprezenta scutecele. Cand a ajuns la momentul mortii, a trebuit sa se intrerupa exercitiul pentru a se evita o nenorocire : atat de furtunos se desfasura trairea Dimkovei.

Toti erau zguduiti. Arkadie Nikolaevici plangea, Ivan Platonovici si noi toti de asemenea.

De care momeli, linii, fragmente, teme, actiuni fizice se mai putea vorbi, cand aveam in fata noastra cea mai autentica viata ?

- Uite un exemplu de felul cum creeaza natura si subconstientul ! a spus plin de admiratie Toirtov. Ele creeaza strict dupa legile artei noastre,

deoarece aceste legi nu sunt nascocite, ci date noua chiar de natura.

Dar o asemenea inspiratie si clarviziune nu ne sunt harazite in fiecare zi. Alta data ele pot sa nu vina si atunci

- Nu, ele vor veni ! a exclamat in extaz Dimkova, care a ascultat,

din intirnplare, discutia.

Temandu-se parca sa n-o paraseasca inspiratia, ea s-a repezit sa repete exercitiul pe care il jucase chiar adineauri.

Gandindu-se sa-i crute nervii tineri, Arkadie Nikolaevici a vrut s-o opreasca, dar ea singura s-a oprit in curand, deoarece nu mai izbutea nimic.

35 Ce e de facut ? a intrebat-o Tortov. Caci dumitaie ti se va cere in viitor sa joci bine nu numai la prima reprezentatie, ci si in cele urmatoare. Altfel, piesa care a avut succes la premiera va cadea la celelalte spectacole si nu va face reteta.

36 Nu ! imi trebuie numai sa simt si atunci o sa joc, se justifica Dimkova.

37 „Cand o sa simt, o sa joc !' a ras Tortov. Oare asta nu e ca si cum ai spune : ,,Cand o sa invat sa inot, atunci o sa incep sa ma scald' ?

inteleg ca ai vrea sa te apropii dintr-o data de sentiment. Sigur ca asta e cel mai bun lucru. Ce bine ar fi daca s-ar putea, o data pentru totdeauna, sa stapanesti o tehnica corespunzatoare pentru repetarea trairii izbutite ! Dar nu poti fixa sentimentul. El e ca apa : se scurge printre degete. De aceea, vrand-nevrand, trebuie sa cauti un procedeu mai statornic pentru influentarea sentimentului.

Alegeti oricare procedeu ! Cele mai accesibile si usoare : actiunea fizica, adevarul mic, momente scurte de credinta.

Dar ibsenista noastra a respins cu dispret tot ce e fizic in creatie.

S-au examinat toate caile pe care poate sa mearga artistul : si fragmentele, si temele interioare, si nascocirea imaginatiei. Dar toate s-au dovedit a fi insuficient de atragatoare, putin statornice si putin accesibile.

Oricum s-a sucit Dimkova, oricum a ocolit actiunile fizice, la urma urmelor a trebuit sa se opreasca la ele, deoarece n-a putut propune nimic mai bun. Tortov a indrumat-o repede. El n-a cautat pentru asta actiuni fizice noi. S-a straduit s-o faca sa le repete pe cele pe care ea le gasise intuitiv inainte si le executase atat de stralucit.

Dimkova juca bine, cu adevar si credinta. Dar interpretarea asta se putea pairca compara cu aceea .pe care o realizase prima oara ?! Airkadie Nikolaevici i-a spus asa :

- Dumneata ai jucat minunat, nu insa acel exercitiu care ti-a fost fixat. Dumneata ai inlocuit obiectul. Eu te-am rugat sa-mi interpretezi scena cu un prunc parasit, iar dumneata mi-ai facut o scena cu o bucata moarta de lemn, infasurata intr-o fata de masa. Actiunile dumitale fizice au fost adaptate fata de ea ; dumneata ai infasurat cu dibacie bucatica de lemn, cu o mana sigura. Dar ingrijirea unui copil viu cere multe ama nunte, pe caire acum dumneata le-ai indepartat. Asa, de pilda, prima data, inainte de a infasura pruncul imaginar in scutece, dumneata i-ai intins minutele, piciorusele, dumneata le simteai, le sarutai cu dragoste, ii mur murai ceva bland, zambind, cu lacrimi in ochi. Asta a fost miscator. Dair

acum aceste detalii au fost omise. E de inteles : lemnul n-are nici picio

ruse, nici minute.

Prima oara, infasurand capsoirul mititelului imaginar, dumneata ai avut multa grija sa nu-i strivesti obrajorii si ai pus cu atentie basmaluta. Dupa ce ai infasurat pruncul, ai stat in fata lui mult timp si ai plans cu siroaie de lacrimi de bucurie si mindirie materna.

Haide sa indreptam greselile. Repeta-mi exercitiul cu copilul si nu cu lemnul.

Dupa ce a lucrat indelung cu Tortov la actiunile fizice mici, Dimkova a inteles in sfarsit si si-a amintit constient ceea ce facuse subconstient la prima interpretare. Ea a simtit copilul si lacrimile au podidit-o iair.

38 Iata un exemplu de cum influenteaza psihotehnica si actiunea fizica asupra sentimentului ! a exclamat Arkadie Nikolaevici, dupa ce Dimkova si-a ispravit jocul.

39 Asa o fi - am spus eu dezamagit - dar de data asta Dimkova n-a mai avut nimic zguduitor si de aceea nici mie, nici dumneavoastra nu v-au dat lacrimile.

40 Nu-i nici o nenorocire ! a exclamat Tortov. O data ce terenul e pregatit si sentimentul a prins viata in actrita, zguduirea va veni ; e de ajuns numai sa-i gasesti o iesire sub forma temei care inflacareaza, a magicului „daca' sau a altui „catalizator'. Nu vreau sa istovesc nervii tineri ai Dimkovei. De altfel - i-a spus el dupa o oarecare chibzuire Dimkovei - ce ai face acum cu acest lemn infasurat in fata de masa, daca ti-as introduce urmatorul „daca' magic : inchipuie-ti ca ai fi nascut un copil, un baietas incantator. II iubeai cu pasiune. Dar peste cateva luni el a murit pe neasteptate. Dumneata nu-ti gasesti loc pe lume. Dar iata ca soartei i s-a facut mila de dumneata. Ai dat de un copil parasit, tot un baietas, si mai fermecator decat primul.

Nimerise drept in inima !

Abia. a reusit Arkadie Nikolaevici sa-si ispraveasca nascocirea, ca Dimkova a izbucnit dintr-o data in plans peste lemnul infasurat in fata de masa si zguduirea s-a repetat cu o putere dubla.

Eu m-arn irepezit la Airkadie Nikolaevici ca sa-i explic secretul celoir intamplate : el nimerise exact drama reala a Dimkovei.

Tortov s-a apucat cu mainile de cap, a fugit spre rampa ca s-o opreasca pe sarmana mama, dar a ramas fermecat de ceea ce facea ea pe scena si nu s-a putut hotari sa-i intrerupa jocul.

Dupa terminarea exercitiului, cand toti s-au linistit, si-au sters lacrimile, eu m-am apropiat de Airkadie Nikolaevici si am spus :

41 Nu credeti oare ca Dimkova n-a trait acum o nascocire a imaginatiei, ci o irealitate, adica durerea ei personala, omeneasca, de viata ? De aceea s-a| petrecut acum pe scena ceea ce, dupa

mine, trebuie recunoscut ca rezultatul unei intamplari, unei coincidente, iar nu victoria tehnicii artistice, nu creatie, nu arta.

42 Si ceea ce a facut ea prima oara a fost arta ? m-a intrebat la dudul sau Tortov.

43 Da, am recunoscut eu. Atunci a fost arta.

44 De ce ?

45 Pentru ca ea singura si-a amintit subconstient de durerea ei personala si a luat viata de la ea.

46 inseamna ca tot buclucul sta in faptul ca eu i-am amintit si sugerat ceea ce era pastrat in memoria ei emotionala si ca n-a gasit aceste amintiri in ea singura ca data trecuta. Nu vad care e deosebirea intre faptul ca artistul invie el singur in el amintiri din viata lui sau ca o face cu ajutorul unei persoane straine, care i le aduce aminte.

Important e ca memoria sa i Ie pastreze si la imboldul primit sa dea viata celor traite. Nu se poate sa nu crezi organic, cu toata fiinta ta trupeasca, in ceea ce pastreaza propria ta memorie.

47 Bine, sa admitem ca e asa. Dair dumneavoastra trebuie sa recunoasteti ca Dimkova nu s-a insufletit acum ca urmare a unor teme fizice, nici a adevarului loir si a credintei in el, ci a magicului „daca', sugerat ei de catre dumneavoastra.

48 Dar parca eu tagadui asta ? m-a intrerupt Arkadie Nikolaevici. Toata chestiunea sta aproape intotdeauna in nascocirea imaginatiei si in magicul „daca'. Dar trebuie sa stii sa introduci la timp „catalizatorul'.

49 Cand anume ?

50 Uite cand ! Du-te si intreaba pe Dimkova daca magicul meu „daca' ar fi inflacarat-o in cazul cand as fi lasat-o sa mearga mai departe, atunci cand, la a doua interpretare, infasura cu raceala lemnul in fata de masa ; atunci cand nu simtea inca nici piciorusele, nici manutele copilului parasit ; atunci cand nu le saruta, nu infasura in scutece, in locul lemnului acela urat, o fiinta vie si fermecatoare, cu care inlocuise surceaua. Sunt convins ca, pana la aceasta transformare, comparatia mea intre suxcica murdara si mititelul ei frumos ar fi jignit-o. Fireste ca ea ar fi inceput sa planga din pricina coincidentei nascocirii mele cu durerea pe care a incercat-o si ea in viata. Asta i-ar fi amintit de moartea fiului ei. Dar acest plans ar fi fost plansul dupa un mort, in timp ce pentru scena cu copilul parasit noi asteptam un plans dupa un mort amestecat cu bucuria pentru cel viu.

Mai mult decat atat, sunt sigur ca, pana la transformarea in minte a lemnului neinsufletit intr-o fiinta vie, Dimkova ar fi respins cu dezgust lemnul si s-ar fi indepartat de el. Acolo, deoparte, singura cu ea si cu amintirile ei scumpe, ea ar fi varsat multe -lacrimi. Dar si acestea air fi fost lacrimi dupa un mort, nu de cele de care aveam nevoie si pe care ea ni Je-a dat la prima interpretare a exercitiului. Uite, dupa ce ea a vazut si a simtit iar in minte piciorusele si manutele

copilului, dupa ce le-a stropit cu 'lacrimi, a inceput sa planga asa cum trebuie pentru exercitiu, cum a facut-o prima data, adica cu lacrimi de bucurie pentru cel viu.

Eu am ghicit momentul si am aruncat la timp scanteia, am sugerat magicul „daca', care a coincis cu amintirile ei adanc ascunse. Aici s-a produs o zguduire autentica, care sper ca te-a satisfacut pe deplin.

51 Oaire toate acestea nu inseamna ca Dimkova a avut o halucinatie in timpul jocului ?!

52 Nu ! a tagaduit Tortov. Secretul sta numai in faptul ca ea n-a crezut in fenomenul transformarii lemnului intr-o fiinta vie, ci in acela ca intamplarea zugravita in exercitiu s-ar fi putut petrece in viata si ca ea i-ar fi adus o usurare salvatoare. Ea a crezut pe scena in autenticitatea actiunilor ei, in consecventa, logica, adevarul lor; datorita lor, ea 1-a simtit pe „eu sunt' si a provocat creatia naturii si a subconstientului ei.

Dupa cum vedeti, metoda de a ajunge la sentiment prin adevar si credinta in actiunile fizice si in „eu sunt' e de folos nu numai la crearea rolului, dar si la insufletirea a ceea ce e gata oreat.

E o mare fericire ca exista procedee pentru stimularea sentimentelor dinainte create. Fara asta, inspiratia venita o data artistului ar aparea doar ca sa straluceasca o clipa si sa dispara pentru totdeauna.

Am fost fericit si dupa lectie m-am dus la Dimkova sa-i multumesc ca mi-a aratat in asa fel incat si ochii mei sa vada ceva foarte important in arta, de care pana acum nu-mi dadeam seama pe deplin.

anul 19..

- Haide sa facem o verificare ! a propus Arkadie Nikolaevici in-

trind in clasa.

53 Ce fel de verificare ? nu intelegeau elevii.

54 Acum, dupa o munca de aproape un an, s-a creat in fiecare dintre voi o reprezentare a procesului scenic creator.

Sa incercam sa comparam aceasta reprezentare noua cu cea din trecut, adica cu reprezentarea jocului superficial, teatral, care s-a pastrat in amintirea voastra de la spectacolele de amatori sau de la spectacolul experimental in fata publicului la intrarea in scoala. Iata, de pilda : Maloletkova ! Tii minte cum la primele lectii cautai in faldurile cortinei brosa pretioasa de care depindea soarta dumitale viitoare si ramanerea mai departe in scoala noastra ? Tii minte cum te zbuciumai atunci, cum alergai, umblai ca zapacita, te straduiai sa joci superficial desperarea si gaseai intr-asta o bucurie artistica ? Te satisface oare acum un asemenea „joc' si o asemenea stare pe scena ?

Maloletkova a inceput sa se gandeasca, sa-si aduca aminte trecutul si fata ei s-a destins treptat intr-un zambet batjocoritor. In sfarsit, ea a dat din cap negativ si a inceput aa rada in tacere, probabil de jocul ei superficial si naiv din trecut.

- Vezi, acum razi. De care lucru anume ? De felul cum jucai inainte „in general', totul deodata, tinzand pe calea dreapta catre rezultat ? Nu

e de mirare ca prin asta se ajungea la devieri, la un joc superficial al

personajului si al pasiunilor zugravite de rol.

Acum adu-ti aminte cum ai trait exercitiul cu „copilul parasit' si cum zburdai si te jucai nu cu un copil viu, ci cu o bucata de lemn. Compara aceasta viata autentica pe scena si starea dumitale in timpul creatiei cu jocul superficial din trecut si spune : te satisface oare ceea ce ai cunoscut la scoala in timpul care s-a scurs ?

Maloletkova ramase pe ganduri, fata ei deveni serioasa, apoi intunecata, in ochi ii licari o neliniste si, fara sa spuna nimic, dete ganditor din cap afirmativ, cu multa semnificatie.

- Uite, vezi! a spus Tortov. Acum nu mai razi, esti gata sa plangi numai cand iti aduci aminte. De ce e oare asa ?

Pentru ca la crearea studiului, dumneata ai mers cu totul pe alta cale. Dumneata nu tindeai direct spre rezultatul final ; nu tindeai sa uimesti, sa zgudui spectatorul, sa joci studiul cat mai puternic cu putinta. De data aceasta ai semanat samanta in dumneata si, mergand de la radacina in sus, ai hranit treptat rodul. Dumneata ai mers dupa legile de creatie ale naturii organice.

Sa tineti minte intotdeauna aceste doua cai diferite, dintre care una duce inevitabil catre mestesug, iar cealalta catre creatie si arta autentica.

- Si noi am cunoscut aceeasi stare in exercitiul cu nebunul ! cau

tau sa fie laudati elevii.

55 Asa cred si eu ! a recunoscut Tortov.

56 Si dumneata, Dimkova, ai cunoscut aceeasi stare in remarcabilul dumitale exercitiu cu „copilul parasit'.

In ceea ce-1 priveste pe Viuntov, el ne-a inselat cu o fractura inchipuita a piciorului in timpul dansului. Crezand sincer el singur in adaptarea lui nascocita, s-a lasat supus o clipa de aceasta iluzie. Acum stiti ca creatia nu e o scamatorie oarecare, o tehnica actoriceasca, un joc superficial exterior al personajelor si al pasiunilor, cum gandeau multi dintre voi inainte.

In ce consta deci creatia noastra ?

E zamislirea si cresterea unei fiinte noi, vii a omului-rol. E un act firesc creator, care aminteste de nasterea omului.

Daca ai urmari cercetator ceea ce se petrece in sufletul actorului in perioada insusirii rolului, atunci ai recunoaste justetea comparatiilor mele.

Fiecare imagine scenica artistica e o creatie unica, care nu se mai repeta, ca tot ceea ce se petrece in natura.

Ca si nasterea omului, ea trece prin stadii analoage in perioada formarii sale.

In procesul creatiei exista un el, adica „sotul' (autorul).

Exista o ea, adica „sotia' (interpretul sau interpreta, care poarta sarcina rolului, care primeste de la autor samanta, grauntele operei lui).

Exista rodul: copilul (rolul care se creeaza).

Exista momente de prima cunostinta a ei cu el (artistul cu rolul). Exista perioada de apropiere a lor, de indragostire, de cearta, divergente, impacare, contopire, fecundare, sarcina.

In aceste perioade, regizorul ajuta procesul avand rolul de petitor.

Exista, ca si la o sarcina, diferite stadii ale procesului creator, care se reflecta rau sau bine in viata particulara a artistului insusi. Iata, de pilda : se stie ca o femeie gravida, in diferitele perioade ale sarcinii, are ciudateniile ei speciale, are capricii. Acelasi lucru se petrece si cu omul-artist care creeaza. Diferitele perioade ale conceperii si coacerii rolului influenteaza in chip diferit asupra caracterului si starii vietii lui particulare.

Eu socot ca pentru o crestere organica a rolului nu e nevoie de un termen mai mic, ci, in unele cazuri, de un termen considerabil mai mare decat cel pentru nasterea si cresterea omului viu.

In aceasta perioada, regizorul participa la creatie in rolul de moasa sau mamos.

Cand sarcina si nasterea au un curs normal, creatiunea interioara a artistului se formeaza de la sine, firesc, fizic, apoi creste, e educata de „mama' (artistul care creeaza).

Dar exista si in profesia noastra nasteri premature, avorturi, avortoane si raclaje. Atunci se creeaza monstri scenici nefinisati, care niciodata n-ajung sa fie vii.

Analiza acestui proces ne convinge de o regula stabilita, conform careia actioneaza natura organica, atunci cand creeaza o noua aparitie pe lume, fie ea biologica sau o creatiune a-fanteziei umane.

Intr-un cuvant, nasterea unei fiinte scenice vii (sau a rolului) e un act firesc al naturii organice creatoare a actorului.

Cum se ratacesc cei ce nu inteleg acest adevar, cei care isi inventeaza „principiile', „bazele' lor, „arta noua' a lor, cei care nu se incred in natura creatoare ! De ce sa inventezi legile tale, cand ele exista, cand ele sunt create o data pentru totdeauna de natura insasi ? Legile ei sunt obligatorii pentru toti creatorii scenici fara exceptie si vai de cei care le calca ! Asemenea actori violatori nu devin creatori, ci falsificatori, imitatori.

Dupa ce veti studia adanc, patrunzator, toate legile naturii creatoare si va veti obisnui sa va supuneti lor liber, nu numai in viata, dar si pe scena, atunci creati ce si cum veti gasi de cuviinta ca e bun, dar, fireste, cu o s'ingura conditie obligatorie, a celei mai stricte supravegheri a tuturor legilor creatoare, fara exceptie, ale naturii voastre organice.

Cred ca nu s-a nascut inca un asemenea geniu, un asemenea tehnician minunat, care sa poata executa, pe baza naturii noastre, multe inovatii impotriva naturii, nascocite, moderne, ca si diferite „isme'.

57 Scuzati-ma, va rog ! Asta inseamna ca dumneavoastra negati noul in arta ?

58 Dimpotriva. Eu socot ca viata omeneasca e intr-atat de subtila, de complexa si multilaterala, incat pentru o deplina exprimare a ei e nevoie de o cantitate incomparabil de mare de noi „isme', inca departe de a fi cunoscute de noi. Dar, cu toate acestea, eu afirm ca din pacate tehnica noastra e slaba si primitiva si ca nu vom fi atat de repede in putere sa raspundem la cuvintele multe, interesante si juste ale inovatorilor seriosi. Inovatorii fac o mare greseala : ei uita ca intre idee, principiu, baze noi, oricat de juste ar fi ele, si realizarea lor e o mare distanta. Ca sa le apropii, e nevoie de munca multa si indelungata pentru dezvoltarea tehnicii artei noastre, care se gaseste inca intr-o stare rudimentara.

Atata timp cat psihotehnica noastra ramane neperfectionata, feriti-va mai ales de a forta natura organica creatoare si legile ei firesti, inviolabile.

Cum vedeti, totul in arta noastra cere in chip categoric ca fiecare elev care doreste sa devina actor sa studieze, in primul rand, cu atentie, amanuntit, nu pur si simplu teoretic, ci si practic, legile de creatie ale naturii organice. El e dator, de asemenea, sa studieze si sa stapaneasca practic toate metodele psihotehnicii noastre. Fara asta nimeni nu are dreptul sa paseasca pe scena. Altfel, in arta noastra nu se vor forma maestri autentici, ci amatori si persoane putin instruite. Cu asemenea oameni, teatrele noastre nu vor putea creste si inflori. Dimpotriva, ele vor fi condamnate la decadere.

Sfarsitul lectiei a fost inchinat urarilor de despartire, pentru ca astazi e ultima lectie a „sistemului' in acest an scolar.

Arkadie Nikolaevici si-a incheiat apelul lui catre elevi cu urmatoarele cuvinte :

- Acum aveti o psihotehnica. Cu ajutorul ei puteti stimula trairea. Acum puteti cultiva sentimentul, care poate fi intruchipat.

Dar ca sa scoti la iveala cea mai subtila si adesea subconstienta viata a naturii noastre organice, e necesar sa stapanesti un aparat vocal si trupesc extrem de sensibil si bine lucrat. Trebuie ca ele sa transmita cu o mare sensibilitate, nemijlocit, intr-o clipa si precis, trairile interioare cele mai subtile, aproape imperceptibile. Cu alte cuvinte : dependenta vietii corporale a actorului pe scena de viata lui spirituala e deosebit de importanta tocmai in curentul nostru artistic. Iata de ce artistul de genul nostru trebuie sa aiba grija, mult mai mult decat in alte curente artistice, nu numai de aparatul interior care creeaza procesul trairii, dar si de cel exterior, de aparatul trupesc, care sa transmita just rezultatele muncii creatoare a sentimentului, forma lui de intruchipare. Si in munca aceasta natura noastra organica si subconstientul ei au o mare influenta. In acest domeniu al intruchiparii, cea mai iscusita tehnica actoriceasca nu se poate compara cu ele, cu toate ca ultima e infumurata si pretinde superioritatea.

Acum vine la rand, fireste, procesul intruchiparii.

Ii vom inchina o mare parte a anului viitor.

Asta e putin. Voi v-ati facut unele rezerve si pentru viitoarea „munca de pregatire a rolului' : voi ati invatat sa creati acea stare interioara, singura cu care te poti apropia de acest proces. Asta e de asemenea un mare atu pentru viitor, de care ne vom folosi larg la timpul cuvenit, cand ne vom apuca de studierea „muncii de pregatire a rolului'.

Asadar, la revedere ! Odihniti-va. Peste cateva luni ne vom intalni din nou pentru continuarea studierii „muncii cu sine insusi' in general si, in particular, a procesului intruchiparii.

Sunt fericit, sunt inaripat, am inteles pana la capat, concret, in practica, importanta cuvintelor :

„Prin psihotehnica constienta a actorului - creatia subconstienta a naturii organice!!'

Asta inseamna pentru mine, acum: cheltuieste ani si ani din.viata pentru formarea psihotehnicii si vei invata sa creezi terenul prielnic inspiratiei. Atunci ea singura va veni catre tine.

Ce perspectiva minunata ! Ce mare fericire! Ai pentru ce trai si munci!

Simteam si judecam asa, infasurindu-mi fularul la gat in vestibul.

Deodata, ca si atunci, cand nu ma asteptam, s-a ivit Arkadie Niko-laevici. Dar astazi nu mi-a mai dat un ghiont in coasta. Dimpotriva, m-am aruncat de gatul lui si l-am sarutat tare. El a ramas uluit si m-a intrebat care e pricina elanului meu.

- M-ati facut sa inteleg - i-am spus eu - ca secretul artei noas

tre sta in precisa supraveghere-a legilor naturii organice si va faga

duiesc solemn sa le studiez cu atentie si patrundere ! Va fagaduiesc ferm

sa ma supun lor, deoarece numai ele pot sa arate calea justa catre crea

tie si arta ! Va fagaduiesc sa prelucrez in mine psihotehnica si s-o fac cu

rabdare, sistematic si neobosit ! Intr-un cuvant, o sa dau tot, ca sa invat

sa pregatesc terenul prielnic subconstientului, ca sa ma viziteze inspi

ratia !

Arkadie Nikolaevici a fost miscat de acest elan. El m-a tras la o parte, mi-a luat mana, a tinut-o mult timp in mainile lui si a spus :

59 imi face placere, dar mi-e si groaza sa-ti ascult fagaduielile.

60 De ce groaza ? nu ma dumeream eu.

61 Am avut prea multe dezamagiri. Eu lucrez de mult in teatru, prin mainile mele au trecut sute de elevi, dar nu-i pot numi adeptii mei decat pe cativa dintre ei, care au inteles esenta lucrului caruia mi-am daruit eu viata.

62 De ce atat de putini ?

63 Pentru ca nu toti au vointa si perseverenta de a se prelucra pe ei insisi, pentru a ajunge la o arta autentica. Sa cunosti numai sistemul e putin. Trebuie sa stii si sa poti. Pentru asta e nevoie de un antrenament zilnic, permanent, de o educare in cursul intregii cariere artistice.

Cantaretii au nevoie de vocalize, dansatorii de exercitii, actorii de antrenament si de disciplina dupa indicatiile „sistemului'. Daca o vrei cu tarie, fa munca asta in viata, cunoaste-ti propria ta natura, disciplineaz-o si, avand talent, vei deveni un mare artist.

Partea a **Ii-a**

MUNCA CU SINEINSUSI

in procesul creator de intruchipare

DIN PARTEA REDACTORILOR

Cartea Munca actorului cu sine insusi in procesul creator de intruchipare a fost conceputa de K. S. Stanislavski in acelasi timp cu cea inchinata elementelor trairii. K- S. Stanislavski nu facea niciodata o delimitare absoluta intre elementele trairii si elementele intruchiparii. Dimpotriva, cu cat „sistemul' se dezvolta mai adanc, cu atat aceasta granita pierea. K. S. Stanislavski afirma ca actorului ii e cu neputinta sa aiba o stare sufleteasca justa, ii e cu neputinta sa aiba o traire adevarata, prin urmare sa ajunga la o creatie, fara sa aiba mai intai o stare fizica potrivita. Prin asta se si explica faptul ca, de pilda, capitolul „Destinderea muschilor' e trecut de K- S. Stanislavski in prima parte a cartii, la elementele trairii. Intr-una din primele versiuni, K. S. Stanislavski, randuindu-si capitolele, a atribuit o parte foarte insemnata sub-textului, care in

ultimele redactari nu e decat o parte cuprinsa in capitolul „Vorbirea pe scena' si e trecut printre elementele trairii. Toate acestea, ca si planurile redactarii cartii - cele care s-au pastrat - sunt o marturie a faptului ca Stanislavski a vrut sa-si publice intreaga lucrare intr-un singur volum, dar din motive pur tehnice a trebuit s-o imparta in doua volume.

Prima parte, Munca actorului cu sine insusi, a fost redactata si data la tipar cand K. S. Stanislavski era inca in viata. Dar el n-a izbutit sa duca pana la capat partea a doua. Cu putin inainte de moarte, pregatindu-se sa se interneze in sanatoriu, el a ales din manuscris materialul necesar pentru incheierea lucrarii.

Acest material a format baza celei de a doua parti a cartii.

Cand redactorii s-au apucat sa studieze indeaproape materialul pe care-1 aveau, s-au lovit, de la primii pasi, de mari greutati.

O greutate deosebita pentru redactarea cartii a fost urmatoarea: autorul n-a izbutit sa ispraveasca partea a doua nu numai din pricina lipsei de timp, dar • si in urma faptului ca „sistemul' lui, in ultima perioada, se gasea intr-un stadiu de revizuire pentru a fi desavarsit. Considerand arta ca pe o continua miscare inainte, autorul „sistemului' isi desavarsea necontenit invatatura, revazand si indepartand uneori ceea ce gasise inainte. De aceea materialul care se publica acum, ca orice alta lucrare a lui K. S. Stanislavski de altfel, nu trebuie privit ca ceva elaborat o data pentru totdeauna, ci numai ca o etapa anumita a cautarilor lui. intreaga cale creatoare a lui K. S. Stanislavski, ca artist si cugetator, e caracterizata printr-o tendinta de dezvoltare si perfectionare necontenita.

Materialul care a ramas dupa moartea lui K. S. Stanislavski e foarte diferit, in masura in care a fost revizuit sau nu de el. In timp ce capitolele principale, ca de pilda „Caracteristicul', „Vorbirea pe scena', „Tefnpo-ritmul' au fost de multe ori revazute si au fiecare cateva versiuni consecutive, alte capitole reprezinta un material mai mult sau mai putin crud. Probabil ca Stanislavski avea de gand sa revina asupra lor, sa mai lucreze la ele; mai tarziu el a lasat o serie de indicatii in legatura cu asta. Asa, de pilda, in manuscrisul capitolului „Educatia fizica', exista urmatoarea adnotare a lui K. S. Stanislavski : „Restul va fi completat dupa ce voi obtine materialul care mi-e necesar'. Ultimele capitole ale cartii sunt cel mai putin finisate. Potrivit diferitelor versiuni ale planului pentru volumul II al cartii Munca actorului cu sine insusi, acestea urmau sa aiba urmatoarele titluri :

1. Celelalte elemente sau alte elemente ale starii de spirit a actorului;

2. Mijloacele de expresie ale starii de spirit scenice ;

3. Starea generala a actorului pe scena ;

4. Bazele „sistemului' ;

5. Cum sa folosim „sistemul'.

Din aceste capitole nu s-au pastrat decat cateva schite, cateva insemnari - material nu intotdeauna formulat intr-o expunere armonioasa, consecventa. Nici unul dintre capitolele enumerate nu e ispravit.

Materialele capitolelor principale ale cartii, care reprezinta cateva variante pentru una si aceeasi problema, ne ingaduie sa urmarim evolutia ideilor lui K- S. Stanislavski in diferitele etape ale muncii lui. Capitolul „Vorbirea pe scena' exista in patru redactari. Prima dintre aceste redactari constituie un caiet separat, intitulat „Legile vorbirii'; acest capitol e scris sub influenta directa a lui S. M. Volkonski, autorul cartii Cuvlntul expresiv. Doua versiuni ulterioare sunt scrise de K. S. Stanislavski la Nisa in 1934. In cuprinsul lor materialul initial e mult revizuit. K. S. Stanislavski s-a rupt de influenta lui S. M. Volkonski si a tratat in chip cu desavarsire independent problema cuvantului. Ultima versiune, revazuta si corectata de K. S. Stanislavski in 1937, este mult mai concisa si mai clara. Redactorii au tinut seama tocmai de aceasta versiune.

Capitolul „Perspectiva' decurgea direct din capitolul „Vorbirea pe scena' si in prima versiune era impartit in doua capitole: „Perspectiva vorbirii' si „Perspectiva artistului si a rolului'. Din amandoua, conform indicatiei precise a autorului, s-a facut un singur capitol, in care a intrat intregul material al capitolelor indicate.

Materialul despre „Tempo-ritm' a fost de asemenea supus unei revizuiri radicale de catre K- S. Stanislavski, care a contopit doua capitole independente - „Tempo-ritmul vorbirii' si „Tempp-ritmul miscarii' -- intr-un singur capitol : „Tempo-ritm'. Totodata K- S. Stanislavski a lasat neutilizat sfarsitul capitolului „Tempo-ritmul vorbirii'. Acest material a fost pastrat de redactori si pus la inceputul capitolului privitor la cuvant, caci el ilustreaza viu intreaga munca despre care e vorba in aceasta parte.

Sarcina principala a redactorilor a fost de a pastra neatins textul autorului; totusi, in cazuri exceptionale, a fost nevoie de unele modificari si inversari.

Asa, de pilda, constructia capitolului „Plastica' a fost modificata, avand in vedere ca concluziile care trebuiau sa-1 duca pe cititor in mod nemijlocit la capitolele ulterioare erau separate de acestea prin lectia privitoare la umblet, cu care se incheia la inceput acest capitol. Acum, acest capitol incepe cu cele mai simple exercitii fizice si ajunge treptat pana la cele mai complicate procese de creatie.

Dispunand de o cantitate considerabila de material, desi nerevizuit, dar pregatit de autor pentru capitolele de incheiere, redactorii si-au luat libertatea de a introduce in editie materialul pe care l-au avut si l-au ordonat cum au crezut de cuviinta, unind Capitolele neispravite: „Alte elemente', „Mijloacele de expresie', „Starea generala a actorului pe scena' si „Bazele sistemului', intr-un singur capitol, denumit „Schema a ceea ce s-a studiat pana acum.'

Afisarea acestei scheme (a doua versiune din cele trei manuscrise ale lui K- S. Stanislavski) **pe peretele** salii de spectacol a scolii si explicatiile lui Tortov in aceasta privinta **an constituit** baza temei capitolului introdus. In el se trag concluziile intregului **curs de doi ani.**

nu structurii cartii a fost deosebit de grea. Numai dupa rezolvarea ei s-a **rece la** editarea intregului material in forma unei carti incheiate. Greutatea **problem e** consta in faptul ca ordinea capitolelor n-a fost precis stabilita de slavski. S-au pastrat multe versiuni asupra succesiunii capitolelor. Toate au diferitelor perioade ale muncii de alcatuire a cartii si nu coincideau una cu .:. de pilda, capitolele „Caracteristicul', „Vorbirea pe scena', „Tempo-ritmul' schimbat de cateva ori ordinea asezarii. Capitolul „Caracteristicul' a fost pus **mai** int ai la sfarsitul cartii, dar, intr-o redactare ulterioara, autorul 1-a unit cu capitolul „Trecerea la intruchipare' si prin asta a indicat locul acestui capitol la inceputul cartii. Aceasta constructie a volumului al doilea corespunde cu constructia primului volum, in care toata partea teoretica decurge din vizionarea si analizarea spectacolului experim ental. Aceasta metoda e proprie lui Stanislavski : la el teoria decurge totdeauna din practica ; astfel, in decursul celor doua volume, Tortov, in discutiile lui cu elevii, trage totdeauna concluzii din experienta lectiilor de scoala si din exercitii practice.

Pentru stabilirea definitiva a ordinii capitolelor, in afara de confruntarea materialului cuprins in manuscrise si de studierea adnotarilor marginale, a trebuit sa ne adresam arhivei si mai ales corespondentei dintre K. S. Stanislavski si sotia lui, M. P. Lilina, precum si schimbului de scrisori cu redactorul cartii sale, ceea ce ne-a ajutat sa clarificam aceasta problema.

In cazurile in care insa ne-au lipsit orice fel de indicatii, a trebuit sa ne conducem numai dupa caracterul materialului. Asa au fost stabilite partile principale ale cartii :

1. „Introducere' si „Caracteristicul'.

2. „Miscarea'.

3. „Cuvantul'.

4. „Tempo-ritmul'.

5. incheierea, alcatuita din capitolele „Schema a ceea ce s-a studiat pana acum' si „Discutiile de incheiere'.

Ultimul capitol al cartii trebuia, dupa conceptia autorului, sa raspunda la intrebarea : „Cum sa ne folosim de «sistem» ?' S-a pastrat conspectul acestui capitol si o serie de materiale stramutate din capitolul „Starea generala a actorului pe scena.' Din aceste materiale a fost inchegata prima discutie de incheiere.

A doua discutie a fost alcatuita din manuscrisele aflate in ciorna, care reprezinta felurite versiuni ale unei singure teme generale.

Exista motive a se presupune ca acest material, scris pesemne mai tarziu decat celelalte, era sortit incheierii cartii care se publica acum.

Deoarece capitolul „Cum sa ne folosim de «sistem»' a ramas neispravit de autor, celor care au redactat cartea nu le-a fost cu putinta sa pastreze acest titlu de mare raspundere si au unit tot materialul sub un titlu conventional „Discutii de incheiere'.

Au fost inserate in carte, ca anexe, doua schite ale lui K. S. Stanislavski gasite printre materialele rezervate volumului al doilea din Munca actorului, cu sine insusi, dar ele nu au o legatura directa cu nici unul dintre capitolele cartii. Ele cuprind convorbirile cu elevii despre examenele de sfarsit de an si despre controlul starii de spirit scenice pe baza unor fragmente improvizate. Un studiu neispravit despre va-

riatele nuante ale starii de spirit a actorului pe scena. In acest studiu, concluzia care se refera la necesitatea unor exercitii zilnice de cincisprezece minute, pentru a se transpune in starea de spirit scenica necesara, asa-numita „toaleta a actorului', prezinta un interes deosebit. Ideea necesitatii de a castiga cunostinte de istorie literara etc. pe cale practica si concreta este expusa in anexa nr. 1, privitoare la studierea istoriei culturii pe epoci, idee exprimata de K. S. Stanislavski si in alte imprejurari si realizata de el in practica.

In aceasta carte e adunat tot ce a scris K. S. Stanislavski in legatura cu problemele tehnicii exterioare de intruchipare, material care nu a fost insa inchegat de el intr-un intreg unic. De aceea nu e greu sa descoperi lipsuri atat in compozitia generala a materialului cartii, cat si in expunerea unor capitole neispravite de catre autor. Totusi, pregatind pentru tipar volumul al doilea al Muncii actorului cu sine insusi, redactorii si-au trasat ca scop sa reconstituie, pe cat a fost cu putinta, conceptia autorului si sa faca cunoscut cititorilor laturile noi, extrem de importante, ale invataturii lui Stanislavski despre creatia actorului.

Redactorii:

K. ALEXEEVA

T. DOROHINA

G. KRISTI

I

TRECEREA LA INTRUCHIPARE

…anul 19..

Ne-am inchipuit ca astazi nu vom avea o lectie obisnuita, ci una deosebita, mai intai pentru ca usa salii teatrului era inchisa si apoi pentru ca Ivan Platonovici se agita tot timpul, intra si iesea in graba din sala, inchizand cu grija usa in urma lui. Se vedea ca acolo se pregateste ceva. In al treilea rand, era un lucru neobisnuit ca pe coridorul pe care eram siliti sa asteptam sa apara persoane straine, necunoscute de noi.

Printre elevi au inceput sa circule zvonuri. Se zicea ca aceste persoane ar fi niste profesori noi pentru unele cursuri inexistente, fantastice.

Printre ei erau si vechii nostri profesori de gimnastica, dans si canto, cu care urmaseram aceste cursuri anul trecut.

In sfarsit, usile misterioase s-au deschis, Rahmanov a aparut si ne-a poftit pe toti sa intram.

Sala de spectacol a scolii era decorata intr-o oarecare masura dupa gustul dragului nostru Ivan Platonovici.

Un rand de scaune era rezervat pentru musafiri si impodobit cu ste-gulete mici.

Am citit pe stegulete : „canto', „asezarea glasului', „dictiunea', „regulile vorbirii', „tempo-ritmul', „plastica', „dansul', „gimnastica', „scrima', „acrobatia'.

- Oho ! ne-am zis noi. Toate astea trebuie facute ?

Curand a intrat si Arkadie Nikolaevici. I-a salutat pe noii nostri profesori, apoi ne-a adresat o scurta cuvantare, pe care am stenografiat-o aproape cuvant cu cuvant.

„- Familia noastra scolara - a spus el - a sporit cu o serie intreaga de oameni talentati, care au acceptat cu bunavointa sa va impartaseasca experienta si cunostintele lor.

Neobositul Ivan Platonovici a aranjat o noua demonstratie pedagogica, ca sa intipareasca in mintea noastra aceasta zi memorabila.

Toate astea inseamna ca ne-am apropiat de o noua etapa importanta a programului nostru.

Anul trecut s-a acordat un loc neinsemnat dezvoltarii trupului vostru. In general a trebuit sa avem de-a face cu latura interioara a artei si cu psihotehniea ei.

Incepand de astazi, ne vom ocupa de aparatul nostru trupesc de intru-chi pare si de tehnica lui fizica exterioara. Trupului ii e rezervat in arta noastra un rol de o insemnatate absolut exceptionala. Acela de a face ca viata creatoare invizibila a artistului sa devina vizibila.

intruchiparea e importanta in masura in care ea reda «viata interioara a spiritului omenesc».

V-am vorbit mult despre traire, dar nu v-am spus nici a suta parte din ceea ce va trebui sa cunoasteti prin propriul vostru sentiment, cand va fi vorba despre intuitie si subconstient.

Sa stiti ca acest domeniu din care va veti extrage materialul, mijloacele si tehnica trairii, e nelimitat si plin de posibilitati. Nici metodele prin care va trebui sa intruchipati trairea subco/istienta nu se pot numara. Si ele trebuie adesea sa se intruchipeze intuitiv.

Aceasta munca, inaccesibila constientului, sta numai la puterea naturii. Natura noastra e cel mai bun creator, artist si tehnician. Numai ea stapaneste la perfectiune atat aparatele creatoare interioare de traire si intruchipare, cat si pe cele exterioare.

Numai natura e in stare sa intruchipeze sentimentele imateriale cele mai subtile, cu ajutorul materiei brute, care e aparatul trupesc si vocal de intruchipare.

Totusi, in aceasta munca extrem de grea, trebuie sa venim in ajutorul naturii noastre creatoare. Acest ajutor consta in faptul de a nu schilodi, ci, dimpotriva, de a aduce la o fireasca perfectiune ceea ce ne e dat de natura. Cu alte cuvinte, trebuie sa dezvoltam mai departe si sa pregatim aparatul nostru trupesc de intruchipare in asa chip, incat toate partile lui componente sa corespunda activitatii pe care i-a destinat-o natura.

Trebuie sa cultivam glasul si trupul artistului pornind de la bazele naturii insasi. Asta cere o munca sistematica si indelungata, la care va chem incepand de astazi. Daca insa asta nu se va realiza, atunci aparatul nostru trupesc de intruchipare se va dovedi prea grosolan pentru delicata munca care ii e sortita.

Asa cum nu poti reda finetea lui Chopin cu un trombon, nu vei exprima sentimentele subconstiente cele mai delicate cu madularele needucate ale aparatului nostru trupesc drept materiale de intruchipare, mai ales daca ele suna fals, ca instrumentele muzicale neacordate.

Cu un trup nepregatit nu poti reda cele mai subtile procese ale vietii spirituale omenesti, asa cum nu se poate canta Simfonia a noua de Beetho-ven cu niste instrumente dezacordate.

Cu cat talentul e mai mare si creatia mai subtila, cu atat cer ele o educatie si o tehnica mai inaintata.

Dezvoltati-va deci si supuneti-va trupul poruncilor interioare creatoare ale naturii'

Dupa aceasta cuvantare, Arkadie Nikolaevici a prezentat profesorilor pe toti elevii, nu numai dupa nume si pronume, ci si ca artisti, adica a pus pe fiecare dintre noi sa joace fragmentul sau.

Eu a trebuit sa interpretez iarasi o parte din scena lui Othello. Cum am jucat? Prost, pentru ca m-am aratat pe mine in rol, adica m-am gandit numai la voce, la trup, la miscari.

Dupa cum se stie, silinta de a fi frumos nu face decat sa incatuseze si sa incordeze muschii, iar orice incordare e o piedica. Ea stranguleaza glasul si impiedica miscarile.

Dupa vizionarea fragmentelor, Arkadie Nikolaevici a propus noilor profesori sa ne puna sa facem ceea ce le va parea necesar fiecaruia dintre ei pentru a cunoaste mai de aproape calitatile si lipsurile noastre artistice. Atunci a inceput un adevarat teatru de Mici, care a facut sa-mi pierd iar increderea in mine.

Pentru verificarea ritmicitatii, am mers dupa diferite masuri si valori, adica dupa sunetul notelor intregi, dupa patrimi, optimi si asa mai departe, dupa sincope, triolete etc.

Era cu neputinta sa nu razi cu hohote la vederea blajinului Puscin care, cu o expresie de preocupare tragicomica pe chip, masura cu pasi mari scena mica, curatata de mobila, fara sa fie nici in tact, nici in ritm. Nu mai stia caror muschi trebuie sa se adreseze si de aceea se clatina in toate partile, ca un om beat.

Dar ibsenistii nostri, Umnovih si Dimkova! Ei nu incetau sa comunice cu ei insisi in timpul exercitiului. Asta era foarte caraghios.

Apoi fiecare din noi a fost pus sa intre pe rand din culise in scena, sa se apropie de o doamna, sa se incline si, dupa ce ii facea o reverenta, sa-i sarute mina. S-ar parea ca tema nu e complicata, dar ce-a fost mai ales cand Puscin, Umnovih, Viuntov au inceput sa-si dea aere de aristocrati ! Nici nu mi-ar fi trecut prin cap ca sunt atat de stangaci.

Dar nu numai ei, ci chiar specialistii in exteriorizare, Veselovski si Govorkov au fost la hotarele comicului.

Si eu am provocat zambete, si asta m-a doborat

E uimitor cum poate rampa luminata sa scoata in evidenta si sa mareasca lipsurile si tot ce e caraghios in om. Actorul care sta in fata rampei este examinat cu o lupa care mareste de mai multe ori ceea ce trece neobservat in viata.

Trebuie s-o tinem minte. Trebuie sa fim pregatiti pentru acest lucru.

II

CARACTERISTICUL

…anul 19..

La inceputul lectiei de astazi, i-am spus lui Arkadie Nikolaevici ca inteleg procesul de traire, adica acela de a creste si a educa in mine elementele necesare pentru personajul reprezentat, ascunse in sufletul celui care creeaza, dar ca imi ramane tulbure problema intruchiparii fizice, a infatisarii rolului. Caci daca nu faci nimic cu trupul tau, cu glasul, cu felul de a vorbi, de a umbla, de a actiona, daca nu gasesti caracteristicul corespunzator personajului, atunci cred ca nu poti reda viata spiritului lui omenesc

1 Da - a acceptat Tortov - fara infatisarea exterioara, atat caracteristicul launtric, cat si conformatia sufletului personajului nu se vor transmite publicului. Caracteristicul exterior explica, ilustreaza si in felul acesta face sa ajunga pana la spectatori conturul sufletesc, invizibil, interior al rolului.

2 intocmai, intocmai, aprobam eu si Sustov.

- Dar cum si de unde sa obtin acest caracteristic fizic, exterior ? am intrebat eu.

- De cele mai deseori, in special la oamenii talentati, intruchiparea exterioara si caracteristicul personajului creat se naste de la sine, datorita caracterului sufletesc, launtric, creat just, a explicat Arkadie Nikolaevici.

in cartea Viata mea in arta sunt date multe exemple de acest fel. Iata, de

pilda, rolul doctorului Stockman[1] de Ibsen. De cum a fost fixat caracterul

adevarat al sufletului rolului, caracteristicul launtric just, tesut din ele

mente alese dupa aceleasi criterii, numaidecat apar de la sine, nu se stie

de unde, impetuozitatea nervoasa a lui Stockman, mersul lui dezechilibrat,

gatul lui, cele doua degete ale imiinii intinse inainte si alte actiuni tipice pentru personaj.

2 Si daca nu se va ivi o asemenea intamplare fericita ? Ce-i de facut atunci ? l-am intrebat pe Arkadie Nikolaevici.

3 Ce-i de facut? Tii minte ce apunea, in Padurea de Ostrovski, logodnicul Axiusei, Piotr, explicandu-i logodnicei lui ce trebuie sa faca cand vor fugi, ca sa nu fie recunoscuti : „inchizi un ochi si devii chior'.

Nu e greu sa te ascunzi dupa propria ta infatisare, a continuat sa explice Arkadie Nikolaevici. Cu mine s-a petrecut un asemenea caz. Am avut o cunostinta apropiata, care vorbea cu o voce adanca, de bas, avea parul lung, o barba imare si mustati tepoase. O data, -pe neasteptate, s-a tuns si si-a ras barba si mustatile. Atunci i-au iesit la iveala trasaturile mici, o barbie scurta si urechile clapauge. L-am intalnit, cu aceasta noua infatisare, la rnasa, la niste cunostinte. Sedeam unul in fata altuia si discutam. „De cine imi aminteste ?' ma intrebam eu mereu, banuind ca mi-1 aminteste chiar pe el. El, glumet, isi prefacea glasul si, ca sa-si ascunda basul, vorbea cu o voce subtire. Am stat de vorba cu el aproape pana la sfarsitul mesei, ca si cum ar fi fost o persoana pe care n-o cunosteam.

Iata un alt caz. O femeie foarte frumoasa a fost intepata de o albina. i s-a umflat buza si i s-a strimibat gura. Asta i-a schimbat de nerecunoscut nu numai expresia, dar si dictiunea. Intalnind-o intamplator pe un coridor, am stat de vorba cu ea cateva minute, fara sa banuiesc ca e o buna cunostinta de a mea

Pe cand ne povestea aceste exemple din viata lui, Arkadie Nikolaevici a inceput sa-si inchida usurel un ochi, asa cum se petrece cand ai un inceput de ulcior, si[1] a deschis celalalt ochi' mai mult decat trebuie, ridi-cind spranceana. Facea lucrul asta usurel, incat chiar cei ce stateau alaturi de el nu-si dadeau seama limpede. Schimbarea asta atat de mica a dat la iveala ceva ciudat. El, fireste, a ramas tot Arkadie Nikolaevici, dar parca un altul, in care nu aveam incredere. Aparuse in el ceva viclean, smecher si vulgar, care im-i era propriu. Cum nu se mai juca cU ochii, devenea obisnuitul Tortov, iubit de noi. Cum strangea pleoapa, rasarea iarasi viclenia josnica care-i transforma fata.

- Observati oare - ne explica Arkadie Nikolaevici - ca inauntrul meu raman tot timpul acelasi Tortov si vorbesc tot timpul in numele propriei mele persoane, independent de faptul ca ochiul meu e inchis sau deschis, ca mi-e ridicata sau nu spranceana ? Daca as avea un inceput de ulcior si mi s-ar/ ingusta ochiul din pricina lui, nu m-as schimba inauntrul meu si as continua sa traiesc viata mea fireasca, normala. Atunci de ce trebuie sa ma schimb sufleteste din pricina ca string usor o pleoapa ? Eu sunt acelasi fie ca tin ochiul deschis sau inchis, spranceana ridicata sau lasata.

Sau sa spunem ca m-a muscat o albina, ca pe prietena mea cea frumoasa, si ca mi s-a strambat gura.

Arkadie Nikolaevici isi stramba gura la dreapta cu o neobisnuita veridicitate, cu usurinta, cu simplitate si cu o perfecta tehnica exterioara. Din pricina asta i se schimba pronuntarea si felul de a vorbi.

Oare din pricina acestei desfigurari exterioare, nu numai a fetei, ci si a vorbirii - continua el cu un fel de a rosti foarte schimbat - trebuie sa sufere latura interioara a persoanei mele si a trairii firesti ? Oare trebuie sa incetez sa fiu eu insumi ? Atat intepatura albinei, cat si strimlba-rea fizica a gurii, nu trebuie sa influenteze asupra vietii spiritului meu cmenesc. Dar a schiopata de pilda (Tortov incepu sa schioapete) sau a avea mainile paralizate (in aceeasi clipa parca nu mai avea imiini), a fi cocosat (spinarea lui capata aspectul corespunzator), a avea talpile picioarelor rasucite inauntru sau in afara (Tortov umbla intr-un fel si in celalalt) sau asezarea nepotrivita a miiinilor, ori prea in fata, ori prea in spate (si una si alta au fost pe loc aratate) ? Oare toate aceste amanunte exterioare au vreo legatura cu trairea, cu contactul si intruchiparea ?

Erau uimitoare usurinta, simplitatea, firescul cu care Arkadie Niko-laevici realiza pe loc, fara pregatire, acele cusururi fizice, adica schiopata, devenea paralizat, se cocosa, isi sucea mainile si picioarele in felurite chipuri despre care vorbea in explicatiile lui.

- Dar ce trucuri fizice neobisnuite, care il schimba complet pe in

terpretul rolului, se pot gasi folosindu-se glasul, vorbirea si mai ales rostirea consoanelor ! E adevarat ca glasul cere, la o schimbare de registru in vorbire, o i asezare sii studiere buna, justa, ca .fara ele e imposibil sa vorbesti mult timp pe note foarte ridicate sau, dimpotriva, pe note foarte joase. In ce priveste modificarea rostirii si mai ales a consoanelor, asta se face foarte simplu : trageti limba inauntru, adica faceti limba mai scurta (in acelasi timp Tortov facea ceea ce spunea) si numaidecat veti vorbi altfel, intr-un fel care aduce aminte de rostirea englezeasca a consoanelor. Sau, dimpotriva, lungiti limba, scotand-o usor din gura (Tortov facu si

asta) si veti ajunge la o rostire prosteasca, peltica, care, dupa un timp de

exercitiu, va fi utila pentru „Neispravitul' sau Balzaminov.

Sau altceva : incercati sa dati gurii voastre o asezare neobisnuita si va veti forma un fel nou de a vorbi. De pilda, il tineti minte pe englezul, cunoscutul nostru comun ? El avea buza de sus foarte scurta si dintii din fata 'foarte lungi, ca de iepure. Faceti o buza scurta si dezvaluiti-va dintii.

- Cum s-o facem ? am vrut sa incerc si eu ceea ce spunea Tortov.

- Cum ? Foarte simplu ! a raspuns Arkadie Nikolaevici, scotand din buzunar o batista si frecandu-si gingia si partea interioara a buzei de sus,

ca sa le usuce. Apoi isi ridica pe neobservate buza, prefacandu-se ca isi

sterge buzele cu batista, isi indeparta mina de la gura, si noi vazuram in-tr-adevar dintii de iepure iesiti in afara si buza de sus scurta, ridicata in sus, izbutind sa se tina asa pentru ca se lipise de gingiile uscate de deasupra dintilor.

Acest truc fizic ni 1-a ascuns pe obisnuitul Arkadie Nikolaevici, pe care il cunoastem atat de bine. Se parea ca in fata noastra se afla un englez autentic. Te minunai cum se schimbase totul in Arkadie Nikolaevici o data cu aceasta buza scurta, prosteasca si cu dintii iesiti in afara ; si rostirea, si glasul devenisera altele, si fata si ochii, si chiar jtot felul lui de a se tine, si mersul, si mainile, si picioarele. Mai mult chiar : psihologia, sufletul, parca i se nascuse a doua oara, si totusi Arkadie Nikolaevici nu schimbase nimic inauntrul sau. Peste o clipa a parasit trucul cu buza si a continuat sa vorbeasca ca el insusi, apoi, dupa o clipa, a dus din nou batista la gura, si-a sters cu ea gingiile si partea dinauntru a buzei, a ridicat-o si s-a transformat din nou in englezul pe care acum il cunosteam.

Totusi, cand l-am prins, a fost evident ca pentru el insusi .chiar era un lucru neasteptat faptul ca, o data cu trucul cu buza, trupul lui, picioarele, mainile, gatul, ochii si chiar glasul i se schimbau singure si capatau o caracteristica fizica corespunzatoare cu buza scurtata si cu dintii lungi. Asta se facea intuitiv. Numai dupa ce am urmarit si verificat noi insine acest fenomen, Arkadie Nikolaevici 1-a recunoscut ca valabil. Nu Tortov ne-a explicat noua, ci noi lui (celor dinafara le e mai limpede) ca toate caracteristicile aparute intuitiv corespund si completeaza imaginea domnului cu buza scurta si cu dintii lungi, care aparuse printr-un simplu truc exterior.

Patrunzand mai adanc in el si observand ceea ce se petrece inauntrul lui, Arkadie Nikolaevici a remarcat ca si in psihologia lui s-a petrecut, fara voie, o miscare imperceptibila, pe care ii venea greu s-o desluseasca din-tr-o data.

Fireste ca datorita imaginii exterioare s-a nascut si o imagine psihica noua, corespunzatoare, deoarece cuvintele pe care, dupa cum am observat noi, a inceput sa le spuna Arkadie Nikolaevici erau straine de el. Si dictiunea proprie lui s-a schimbat, cu toate ca gandurile pe care ni le explica erau ale lui, autentice, adevarate.

La lectia de astazi Tortov ne-a aratat concret cum se poate crea caracteristica exterioara in chip intuitiv, precum si prin procedee pur tehnice, printr-un simplu truc fizic.

Dar unde sa gasesti aceste trucuri ? Iata intrebarea noua care a inceput sa ma urmareasca si sa ma nelinisteasca. Trebuia oare sa le studiem, sa le nascocim, sa le luam din viata, sa le gasim intamplator, sa le scoatem din carti, din anatcflnie ?

- Si una si alta, si a cincea si a zecea, ne-a explicat Arkadie Nikolaevici. Fiecare sa obtina aceasta caracteristica exterioara de la el, de la

altii, din viata reala si imaginara, din intuitie sau observand pe el insusi si pe altii, din experienta cotidiana, de la cunoscuti, din tablouri, gravuri, desene, carti, povestiri, romane sau din simpla intamplare, e totuna. Numai in toate aceste cautari in afara, nu va pierdeti pe voi insiva. Da, iata ce vom face, a nascocit pe loc Arkadie Nikolaevici. La lectia urmatoare vom organiza o mascarada.

':'.Nedumerire generala.

Fiecare elev trebuie sa creeze o imagine fizica si sa se ascunda indaratul ei.

4 O mascarada ? Imagine fizica ? Ce Iei de imagine fizica ?

5 Oricare ! Aceea pe care o sa v-o alegeti voi singuri, ne-a lamurit Tortov. Un negustor, un taran, un militar, un spaniol, un aristocrat, un tantar, o broasca, ce veti gasi de cuviinta. Garderoba si grima vor fi prevenite. Duceti-va acolo, alegeti-va costumele, perucile, podoabele.

Aceasta veste a pricinuit la inceput nedumerire, apoi talmaciri si presupuneri si, in sfarsit, un interes si o insufletire generala.

Fiecare nascocea in sinea lui, cumpanea, isi nota, isi schita pe furis, pregatindu-se sa aleaga personajul, costumul si grima. Numai Govorkov, ca intotdeauna, ramanea rece si indiferent.

…anul 19..

Astazi toata clasa a alergat pe la garderobele teatrului: unele se gaseau foarte sus, deasupra foaierului, iar altele, dimpotriva, foarte jos, dedesubtul salii de spectacol, la subsol.

N-a trecut nici, un sfert de ora si Govorkov si-a ales tot ce ii trebuia si a plecat. Nici altii n-au intarziat mult. Numai Veliaminova si cu mine nu puteam lua o hotarare definitiva.

Ca oricarei femei cochete, ei ii fugeau ochii si se zapacise de tot din pricina nenumaratelor toalete frumoase. In ce ma priveste, nici eu nu stiam inca pe cine voi reprezenta si ma bizuiam in alegerea mea pe intamplare, pe noroc.

Speram ca, examinand cu atentie tot ce mi se arata, aveam sa dau de un costum care sa-mi sugereze un personaj care sa ma atraga.

Atentia mea s-a oprit asupra unei simple redingote din vremea noastra. Era un lucru minunat, un material nemaivazut de mine, de culoarea ni-sipului-verzui-cenusiu. Ea parea decolorata, acoperita de mucegai si praf amestecat cu cenusa. Mi se parea ca omul imbracat intr-o asemenea haina va fi ca o stafie. Ceva abia perceptibil, dezgustator, putred, dar in acelasi timp groaznic, fatal, fremata inauntrul meu cand ma uitam la aceasta haina veche.

Daca as alege o palarie si manusi in acelasi ton, o incaltaminte necuratata, prafuita, cenusie; daca mi-as face un machiaj si mi-as pune o

peruca tot cenusie-galbuie-verzuie, decolorata, cu o culoare nedefinita, potrivita cu culoarea si tonul stofei, atunci ar iesi ceva sinistru Ceva cunoscut?! Dar atunci nu puteam inca sa-mi dau seama ce anume.

Costumul alcatuit din trei bucati a fost pus deoparte si mi s-a fagaduit ca mi se vor alege manusi si un cilindru la fel cu peruca si barba. Dar eu nu m-am multumit cu asta si am continuat sa mai caut, pana in ultimul moment, cand amabila responsabila a garderobei mi-a declarat ca trebuie sa se pregateasca pentru spectacolul de seara:

N-am avut incotro, a trebuit sa plec, fara sa ma fi hotarat si fara sa am alta rezerva decat haina mucegaita.

Am plecat de la garderoba alarmat, nedumerit, muncit de o problema: cine e acela pe care-1 voi imbraca intr-o astfel de vechitura ?

Din acel moment si pana la mascarada fixata peste o saptamana, se petrecea tot timpul ceva cu mine. Nu eram eu insumi, asa cum ma simteam de obicei. Sau, mai bine zis, nu eram singur, ci cu cineva pe care-1 cautam inauntrul meu, dar nu-1 puteam gasi. Nu, nu era asta ! imi traiam viata obisnuita, dar ceva ma impiedica sa ma inchin ei in intregime ; ceva imi diluase viata obisnuita. Parca in locul unui vin tare, mi se servise o bautura diluata cu ceva necunoscut. Bautura diluata iti aminteste de gustul care-ti place, dar numai pe jumatate sau pe sfert. Simteam numai mirosul, aroma vietii mele, dar nu insasi viata. Totusi nu, nu era nici asta, pentru ca nu simteam numai viata mea obisnuita, dar si- o alta viata, care se desfasura in mine si pe care n-o cunosteam destul. Ma dedublasem. Simteam viata obisnuita, dar ea parea ca intrase in ceata. Cu toate ca priveam obiectul care imi atragea atentia, nu izbuteam sa-1 vad pana la capat, ci numai in linii generale, fara sa patrund in toata adancimea esentei lui. Gandeam, dar nu pana la capat; ascultam, dar nu pana la capat; miroseam, dar nu pana la capat. Jumatate din energia si capacitatea mea omeneasca plecase undeva si aceasta plecare imi slabea si dilua energia si atentia. Nu ispraveam ceea ce incepeam. Parca simteam nevoie sa implinesc altceva, lucrul cel mai important. Dar cand ajungeam aici, o ceata parca imi acoperea constiinta si nu mai intelegeam ce urma, ma pierdeam si ma dedublam. Obositoare si chinuitoare stare ! Ea nu m-a parasit o saptamana intreaga si, cu toate acestea, problema persoanei pe care o voi reprezenta la mascarada nu se urnea din loc.

*

Asta-noapte m-am trezit si am inteles totul. Cea de a doua viata pe care am trait-o tot timpul, paralel cu cea obisnuita, a fost misterioasa, subconstienta. In ea se savarsea munca de cautare a acelui om mucegait, ai carui costum il gasisem intamplator.

Totusi dumerirea mea n-a durat mult si a pierit iarasi. Eram din nou chinuit de insomnii din pricina acestei nesigurante !

Parca as fi uitat, parca as fi pierdut ceva pe care nu puteam nici sa mi-1 aduc aminte, nici sa-1 gasesc. Era un chin si, in acelasi timp, daca un vrajitor mi-ar fi propus sa ma vindece de aceasta stare, cine stie, poate -as fi acceptat.

iata inca o ciudatenie pe care am descoperit-o in mine.

Eram sigur, fara indoiala, ca nu voi gasi imaginea pe care o cautam. ite astea, cautam mai departe. Nu scapam din vedere in zilele astea pici una dintre vitrinele cu fotografii de pe strada si stateam mult timp in lor, privind portretele expuse si straduindu-ma sa inteleg ce fel de oa-meni sunt cei care au fost fotografiati. Se vede ca voiam sa gasesc printre acele chipuri pe cel de care aveam nevoie. Dar se pune intrebarea : de ce nu intram la fotograf si nu cercetam mormanele de fotografii care se gaseau acolo ? Si langa usile anticarilor se aflau gramezi de fotografii murdare, prafuite. Cum de nu profitam de acest material ? Cum de nu-1 cercetam ? N-am cercetat insa decat un singur pachet, pe cel mai mic, alene si m-am departat cu scarba de celelalte, ca sa nu-mi murdaresc mainile.

Ce se intimipla ? Cum sa explic aceasta inertie si dualitate ? Cred ca ea se datora unei certitudini inconstiente, dar care crestea in mine, certitudinea faptului ca domnul de culoarea prafului si mucegaiului va prinde viata, mai devreme sau mai tarziu, si ma va scoate din incurcatura. „Nu merita sa cauti, nu se poate gasi ceva mai bun decat omul mucegait', imi spunea, probabil, vocea subconstienta inauntrul meu.

Am mai trait si alte clipe ciudate.

Am mers pe strada si deodata am inteles totul. M-am oprit si am incremenit, ca sa prind pana la capat ceea ce imi pica din senin inca o clipa, si as fi prins totul, pana la capat Dar peste zece secunde, ceea ce se cu oiteva minute mai inainte in sufletul meu se destrama, iar eu ra-…ram iar cu un semn de intrebare inauntrul meu.

Alta data m-am surprins cu un umblet lipsit de ritm, care nu-mi era si de care n-am putut sa ma dezbar dintr-o data.

Iar noaptea, in timpul insomniei, imi frecam indelung palmele una de alta ir.tr-un chip ciudat. Cine si le freaca asa ? ma intrebam eu, dar nu m sa-mi aduc aminte. Stiam numai ca acel care o face are maini mici, inguste, reci, transpirate, cu palmele rosii, foarte rosii. E dezgustator sa strangi aceste maini mici, fara oase. Cine e el ? Cine e ?

…anul 19..

In aceasta stare de dedublare, de incertitudine si de neincetate si zadarnice cautari, am venit in cabina comuna a elevilor, de langa scena scolii. La inceput, am fost cuprins de dezamagire. Ni se repartizase o cabina comuna, unde trebuia sa ne imbracam si sa ne machiem toti laolalta, nu fiecare separat, ca atunci, la spectacolul experimental de pe scena mare[1]. Galagia, agitatia si discutiile te impiedicau sa te concentrezi. Si, in acelasi timp, simteam ca momentul invesmantarii mele pentru prima oara in redingota mucegaita, ca si momentul punerii perucii galbene-cenusii, a

barbii si celorlalte, e extrem de important pentru mine. Numai ele puteau sa-mi sugereze ceea ce cautam in chip subconstient in mine. In acest moment imi pusesem ultima nadejde.

Dar ma impiedica tot ce se petrecea in jurul meu. Alaturi de mine sedea Govorkov, costumat in Mefisto. isi pusese un costum negru spaniol, foarte bogat, si toti cei din jurul lui se minunau uitandu-se la el. Altii mureau de ras privindu-1 pe Viuntov, care, pentru a parea batran, isi mazgalise fata copilareasca cu tot felul de linii si puncte, ca pe o harta geografica.

Sustov ma supara pentru ca se multumise cu un costum banal si cu infatisarea „generala' a frumosului Skalozub. E adevarat ca si in asta era ceva neasteptat, deoarece nimeni nu banuia ca sub haina lui obisnuita, larga, se ascunde un trup frumos, zvelt, cu niste picioare minunate, drepte.

Puscin ma amuza prin tendinta lui de a parea un aristocrat. Fireste ca si de data aceasta nu izbutise, dar nu puteam sa nu recunoastem ca avea prestanta. Parea impunator cu machiajul lui, cu o barba ingrijita, cu ghete cu' tocuri inalte, care-i inaltau statura. Mersul prudent, pricinuit pesemne de tocurile inalte, ii dadeau o leganare pe care n-o avea in viata. Vese-lovski ne-a amuzat si el pe toti si ne-a facut sa-1 aprobam prin indrazneala lui neasteptata. Lui, saltaretului, dansatorului de balet si declamatorului de opera, i-a trecut prin cap sa-si imbrace haina lunga pana in pamant a lui Tit Titici Bruskov, cu salvari si cu vesta colorata, cu burta mare, cu barba si pieptanatura „a la russe'.

Cabina noastra, a elevilor se umplea de exclamatii, cum se intampla la cele mai obisnuite spectacole de amatori.

- Ah ! E imposibil sa-1 recunoastem ! Tu esti oare ? Uimitor ! Bravo, nu ma asteptam ! etc. etc.

Aceste exclamatii ma scoteau din sarite, iar cuvintele de indoiala si de nemultumire aruncate la adresa mea ma descurajau complet.

- Parca nu-i cum ar trebui! Nu stiu, e ceva de neinteles. Cine e

el ? Pe cine reprezinti ?

Cum sa asculti toate aceste observatii si intrebari, cand n-ai ce raspunde la ele !

Cine e cel pe care-1 reprezint ? De unde sa stiu ! Daca as putea ghici, as spune eu mai intai cine sunt!

Dracu sa-1 ia pe acest baietandru care ne machiaza ! Pana n-a venit si n-a facut din chipul meu mutra unui blond teatral, banal, palid, ma simteam pe cale de a descoperi taina. Un tremur marunt ma cuprinsese pe cand ma imbracam treptat in costumul vechi, imi puneam peruca si-mi lipeam barba si mustatile. Daca as fi fost singur in incapere, fara ambianta care ma distragea, probabil ca as fi inteles cine e necunoscutul meu misterios. Dar galagia si flecareala nu ma lasau sa ma retrag in mine, ma impiedicau sa surprind acel lucru neinteles care se petrecea inauntrul meu.

In sfarsit, toti s-au dus sa se arate lui Tortov pe scena scolii, unde era montat salonul Maloletkovei. Eu sedeam singur in cabina, intr-o completa prestatie, privindu-mi fara nadejde in oglinda chipul banal-teatral. incepusem sa socot cauza pierduta si hotarasem sa nu ma arat, sa ma dezbrac si sa ma demachiez cu ajutorul unei creme verzi, seiirboase, care se afla langa mine. Mi-am muiat degetele in ea si am intins-o pe fata, ca sa-mi scot machiajul si am intins-o toate culorile fondului s-au dizolvat ca intr-o acuarela muiata cu apa si a ramas in urma lor un ton ver-zui-cenusiu-galbui, asemanator cu costumul. Era greu sa deslusesti unde era nasul, unde-s ochii, unde-s buzele. Mi-am manjit usor cu aceasta crema barba si mustatile ta inceput, iar pe urma toata peruca In unele parti parul s-a lipit incalcit de cap, s-a adunat in calti Apoi, parca in delir, tre-murind, cu inima batand, mi-am acoperit complet sprancenele, am dat cu pudra in unele locuri mi-am uns mainile cu culoarea verzuie si palmele cu roz-deschis mi-am deranjat cravata, mi-am potrivit costumul. Faceam toate astea repede si sigur, pentru ca de data asta stiam cine e cel pe care-1 voi reprezenta, cum arata !

Mi-am pus cilindrul putin intr-o parte, pretentios. Simteam ca pantalonii avusesera candva o croiala eleganta, dar ca acum erau rosi, uzati. Mi-am potrivit picioarele dupa cutele care se formau si le-am intors taire cu varfurile inauntru. Picioarele parca erau tampite acum. Ati observat oare ca unii oameni au picioare tampite ? Asta e ingrozitor ! Fata de asemenea oameni am un sentiment de scarba. Multumita asezarii neasteptate a picioarelor, eram mai scund si mersul meu era altul, nu al meu. Tot trupul mi se inclinase spre dreapta. imi lipsea un baston. Se afla unul aruncat pe aproape, l-am luat, cu toate ca nu se pirea potrivea cu ceea ce imi trecea mie prin minte

imi mai lipsea o pana de gasca la ureche sau in gura, intre dinti. Am trimis ucenicul croitor sa-mi caute una si, in asteptarea intoarcerii lui, umblam prin odaie, simtind cum toate madularele mele, cum trasaturile si liniile fetei isi gaseau de la sine pozitia justa si se afirmau in ea. Dupa ce am facut ocolul camerei de vreo doua, trei ori cu un mers sovaitor, lipsit de ritm, am aruncat in treacat o privire in oglinda si nu m-am recunoscut. De atunci, de cand ma privisem ultima data, se savarsise o renastere.

- El e, el e ! ara exclamat, neputand sa stapanesc bucuria care ma inabusea. De mi-ar aduce mai repede pana, sa ma pot duce pe scena !

Pe culoar au rasunat niste pasi. Se vede ca e baiatul care-mi aduce pana de gasca ! m-am gandit eu si m-am repezit in intampinarea lui. La usa m-am ciocnit de Ivan Platonovici.

6 Esti grozav ! a explodat el fara voie la vederea mea. Dragul meu ! Cine e asta ? Ce lovitura ! Dostoevski ? „Sotul Vesnic', poate ? Dumneata esti ? Nazvanov ? Pe cine reprezinti ?

7 Criticul, am raspuns eu cu o voce stridenta, ascutita.

8 Ce fel de ciritic, prietene, ma intreba Rahmanov, zapacit putin de privirea mea obraznica si patrunzatoare. Ma simteam o lipitoare care s-a infipt in el.

9 Ce fel de critic ? am intrebat cu o dorinta fatisa de a jigni. Criticul, locatarul lui Nazvanov. Exist, ca sa-1 impiedic sa lucreze. O bucurie inalta : cea mai nobila destinatie a vietii mele !

M-am mirat si eu de tonul obraznic, respingator, de privirea fixa, staruitor indreptata asupra lui si de cinica lipsa de politete cu care ma purtam cu Rahmanov. Tonul si siguranta mea l-au intimidat. Ivan Platonovici nu stia ce atitudine sa ia fata de mine si de aceea nu stia ce sa spuna. Se zapacise.

10 Sa mergem rosti el cu o voce sovaielnica. Acolo, au inceput de mult.

11 Sa mergem, daca au inceput acolo de mult, l-am imitat eu, fara sa ma misc si patrunzindu-1 obraznic cu privirea pe interlocutorul meu intimidat.

S-a ivit o pauza penibila. Nici unul dintre noi nu se clintea. Se vedea ca Ivan Platonovici ar fi dorit sa puna capat cat mai repede scenei acesteia, deoarece nu stia cum sa se poarte. Spre norocul lui, in acest moment intra in fuga baiatul cu pana de gasca. I-am smuls-o si am strans-o intre buze. Facand asta, gura mi s-a ingustat ca o crapatura, dreapta si rea, iar varful subtire, ascutit al penei, precum si celalalt capat al ei, lat si cu fulgi, intensificau si mai mult ironia muscatoare a expresiei generale a fetei mele.

12 Sa mergem ! a rostit incet si aproape sfios Rahmanov.

13 Sa mergem ! il parodiam eu ironic si obraznic.

Ne-am indreptat spre scena. Ivan Platonovici nu cauta sa-mi intil-neasca privirea. Ajungand in salonul Maloletkovei, nu m-am aratat dintr-o data. La inceput m-am ascuns dupa caminul cenusiu si, din dosul lui, tip-til-tiptil, mi-am aratat profilul cu cilindru.

In acest timp, Arkadie Nikolaevici ii examina pe Puscin si pe Sustov, adica pe aristocrat si pe Skalozub, care abia acum facusera cunostinta unul cu altul si spuneau prostii, deoarece altceva nu puteau vorbi, limitati de capacitatea inteligentei personajelor reprezentate.

14 Ce-i asta ? Cine-i asta ? spuse tulburat Arkadie Nikolaevici. Mi se pare mie sau sade cineva acolo, langa camin ? Ce dracu ! Toti au fost examinati. Atunci cine e asta ? Ah, da, Nazvanov Nu, nu e el

15 Cine esti ? m-a intrebat Arkadie Nikolaevici foarte intrigat.

- Criticul, m-am recomandat eu, ridicandu-ma putin. In clipa asta,

e neasteptate chiar pentru mine, piciorul meu stupid s-a miscat inainte, trupul mi s-a strambat si mai mult la dreapta, mi-am scos exagerat de delicat cilindrul si am facut un salut politicos. Dupa aceea m-am asezat si „ir m-am ascuns pe jumatate dupa caminul cu care aproape ma contopeam ca ton.

- Criticul ? a repetat Tortov nedumerit.

- Da. Intim, am explicat eu cu o voce scartaitoare. Vedeti pana e

roasa din rautate. Daca o musc uite asa, la mijloc trosneste si vi

breaza

In aceasta clipa, cu totul pe neasteptate, a izbucnit din mine un sunet strident si ascutit in loc de ras. Am ramas si eu inmarmurit in fata acestui lucru neasteptat. Se vede ca si pe Tortov 1-a influentat puternic acest lucru.

- Ce dracu ? a exclamat el. Ia vino incoace, mai aproape de lumina. M-am apropiat de rampa cu mersul meu sovaielnic, cu picioare prostesti.

16 Si al cui critic intim esti ? m-a intrebat Arkadie Nikolaevici, cu ochii atintiti asupira mea, nerecunoscandu-ma parca.

17 Al colocatarului meu, am suierat eu.

18 Al carui colocatar ? ma iscodea Tortov.

19 Al lui Nazvanov, am recunoscut eu cu modestie, lasand ochii in jos ca o fata.

20 Ai izbutit sa te bagi in sufletul lui ? imi dadea Arkadie Nikolaevici replicile necesare.

21 Am fost instalat,

22 De catre cine ?

Sunetul strident si rasul ma inabuseau din nou. A trebuit sa ma linistesc inainte de a raspunde.

- De catre el insusi. Artistii ii iubesc pe cei caire ii strica. Iar criticul

O noua explozie de sunete stridente si de ras nu m-a lasat sa-mi sfir-sesc gandul. M-am lasat intr-Un genunchi, ca sa[j]l privesc mai staruitor pe Tortov.

23 Si ce poti dumneata sa critici ? Esti doar un ignorant, ma certa Arkadie Nikolaevici.

24 Tocmai ignorantii sunt cei care critica, m-am aparat eu.

25 Dumneata, nu pricepi nimic, nu poti nimic, continua sa ma insulte Tortov.

26 Tocmai cel care nu poate da lectii, am raspuns eu, asezandu-ma cu afectare pe jos, in fata rampei, langa care statea Arkadie Nikolaevici.

27 Nu-i adevarat, dumneata nu esti un critic, ci pur si simplu un cir-titor. Un fel de paduche, de plosnita. Ca si dumneata, insectele acestea nu sunt primejdioase, dar nu te lasa sa traiesti.

28 Consum incetul cu incetul neincetat, am suierat eu.

29 Ce lighioana ! a exclamat Arkadie Nikolaevici cu o manie sincera.

30 Vai ! Ce stil ! m-am culcat eu langa rampa, cochetand cu Toirtov.

31 Paduche de planta ! a strigat aproape Arkadie Nikolaevici.

32 Asta e bine ! foarte, foarte bine ! cochetam eu acum cu nerusinare cu Arkadie Nikolaevici. Paduchele de planta nu poate fi indepartat cu apa. Unde e paduchele, acolo e mlastina iar in mlastina roiesc dracii, si ma aflu si eu.

Cand imi aduc aminte acum de acel moment, ma mir eu singur de indrazneala si de obraznicia mea de atunci. Am ajuns sa flirtez cu Arkadie Nikolaevici de parca ar fi fost o femeie draguta, si chiar am atins cu degetul unsuros al mainii mele crispate si apoi cu palma ei rosie obrazul si nasul profesorului Mi-a venit pofta sa-1 mangai, dar el a indepartat, instinctiv si cu scarba, mana mea si a lovit-o. Eu am strans pleoapele si, prin crapaturile lor, am continuat sa-i arunc priviri cochete.

Dupa o sovaiala de o clipa, Arkadie Nikolaevici mi-a prins deodata cu dragoste amandoi obrajii in palmele iui, m-a atras spre el si m-a sarutat cu caldura, soptind :

- Bravo, o minune !

S'i in acelasi timp, simtind ca l-am mazgalit cu grasimea de pe fata mea, a adaugat:

- Vai, uitati-va ce a facut din mine. Acum, intr-adevar ca nici cu

apa nu se curata.

Toti s-au repezit sa-1 curete, iar eu, parca ars de sarutul lui, am sarit, am facut un fel de miscare de entrechat' si am fugit de pe scena cu mersul meu proprliu, al lui Nazvanov, in aplauzele generale.

Mi se pare ca iesirea mea de un minut din rol si aratarea personalitatii mele adevarate a accentuat si mai mult trasaturile caracteristice ale rolului si reintruchiparea mea in el. inainte de a iesi din scena, m-am oprlit si am intrat dlin nou, pentru o clipa, in rol, ca sa repet la plecare salutul afectat al cartitorului.

In acel moment, intorcandu-ma in directia lui Tortov, am observat ca el, cu batista in mina, s-a oprit din sters, a incremenit si ma sorbea cu privirea.

Eram fericit in adevaratul inteles al cuvantului ; nu traiam o fericire obisnuita, ci una noua, probabil o fericire artistica, creatoare.

in cabina, spectacolul a continuat. Elevii imi dadeau tot timpul alte replici, la care eu raspundeam fara sovaire, taios, conform caracterului personajului reprezentat. Mi se parea ca sunt inepuizabil

si ca pot sa traiesc rolul fara sfarsit, in toate situatiile in caire ar fi fost pus, fara exceptie Ce fericire e sa stapanesti astfel imaginea personajului !

Asta a continuat chiar si dupa ce mi-am scos machiajul si costumul si .am conturat personajul cu calitatile mele personale, naturale, fara ajutorul machiajului si costumului. Liniile fetei, trupul si miscarile, glasul, intonatiile, rostirea, manile, picioarele, toate se adaptau intr-atata rolului, incat inlocuiau peruca, barba si haina cenusie. De doua, trei ori m-am vazut intamplator in oglinda si afirm ca acela.nu eram eu, ci el, ciirtitorul mucegait. Sunt in stare sa joc acest rol fara grima si fara costum.

Dar asta inca nu e tot; mi-a' fost foarte greu sa ies din personaj. Mer-gind pe strada si intrand in apartament, acasa, imi surprindeam tot timpul ba mersul, ba miscarile si actiunile personajului.

Si nici asta nu-i tot. in timpul mesei, discutand cu gazda mea si cu chiriasii eli, eram sacaitor, batjocoritor si cautam zizanie, ca si cum n-as fi fost eu insumi, ci cartitorul acela. Gazda mi-a facut chiar o Observatie:

- Vai, doamne iarta-ma, dar artagos mai esti azii!

Asta m-a bucurat.

Sunt fericit pentru ca am inteles cum trebuie sa traiesti o viata straina de a ta si ce inseamna intruchipare si caracteristic.

Acestea sunt insusirile cele mai importante ale darului artistului.

*****

Astazi, pe cand ma spalam, mi-am adus aminte ca, atata timp cat am trait in pielea cartitorului, nu ma pierdeam pe mine insumi, adica pe Nazvanov.

Trag aceasta concluzie din faptul ca in timpul jocului simteam o bucurie neobisnuita sa-mi urmaresc intruchiparea.

Se poate spune ca am fost propriul meu spectator, in timp ce cealalta-latura a naturii mele traia o viata straina de mine, cea a cartitorului.

Totusi, se poate oare spune ca aceasta viata era straina de mine ? Doar cartitorul a luat ceva din mine insumi.

Minunat! o asemenea stare de dedublare nu numai ca nu impiedica creatia, dar chiar o ajuta, o incurajeaza si o inflacareaza.

…anul 19..

Lectiile de astazi au fost inchinate analizei si criticii a «ceea ce am facut noi, elevii, la ultima lectie denumita „mascarada'.

Tortov s-a adresat Veliaminovei :

- Una este sa cauti in tine si sa alegi din tine sentimentele potrivite rolului si alta e sa te lasi pe tine asa cum esti, sa schimbi rolul, falsi-ficindu-1, si sa-1 faci pe el sa semene cu tine.

Sunt actori, si in special actrite, care n-au nevoie nici de caracteristic, nici de intruchipare, pentru ca ei silesc rolul sa semene cu ei si se bazeaza exclusiv pe farmecul personalitatii lor omenesti. isi fauresc succesul numai pe el. Fara farmec, sunt neputinciosi ca Samson fara par.

Acesti actori sunt ingroziti de tot ce ascunde de ochiul spectatorului particularitatea lor naturala, individuala. Daca frumusetea lor actioneaza asupra spectatorului, ei o scot in evidenta. Daca farmecul Iar se manifesta in ochi, pe chip, in glas, in maniere, ei le servesc spectatorilor, asa cum face, de pilda, Veliaminova.

De ce ai nevoie de intruchipare, o data ce o sa fii mai mita decat esti in viata ? Dumneata te iubesti mai mult pe dumneata in rol decat rolul in dumneata. Asta e o greseala. Ai calitati, poti sa nu te arati numai pe dumneata, ci si rolul creat.

Sunt multi artisti care cred si se bazeaza pe farmecul naturii lor sufletesti. II arata spectatorului. De pilda, Dimkova si Umnovih cred ca puterea lor de atractie sta in adancimea sentimentului si in nervozitatea trairii. Ei trag fiecare rol spre aceste calitati si-1 fixeaza pe cele mai puternice insusiri naturale si combative ale lor.

Daca Veliaminova e indragostita de calitatile ei exterioare, in schimb Dimkova si Umnovih nu sunt indiferenti fata de cele interioare.

De ce mai aveti nevoie de costum si de machiaj ? Ele nu fac decat sa va impiedice.

Si asta e o greseala de care trebuie sa va dezbarati. Iubiti rolul in voi. Aveti posibilitati creatoare pentru plasmuirea lui.

Dar exista si actori de alt gen. Nu cautati ! Nu-i cautati printre voi, pentru ca n-ati ajuns inca sa va formati ca ei.

Ei sunt interesanti pirin metodele lor originale de joc, prin sabloanele actoricesti deosebite, proprii lor, minunat, formate. Ei ies pe scena de dragul acestor sabloane, pe care le arata spectatorilor. De ce au nevoie de reintruchipare ? Pentru ce au nevoie de caracteristic, o data ce acesta nu-i lasa sa arate unde se afla propria lor tarie ?

Exista si un alt gen de actori, tot tari in tehnica si sabloane, dar nu in ale lor, formate de ei pentru ei insisi, ci in cele straine, impirumutate de la toate veacurile si toate popoarele. La ei, si caracteristicul, si reintru-

chiparea se creeaza dupa un ritual inalt, bine stabilit. Ei stiu cum se joaca fiecare rol din repertoriul universal. Pentru asemenea actori toate rolurile sunt fixate o data pentru totdeauna, conform unui sablon legalizat. N-ar putea juca fara asta aproape trei sute saizeci si cinci de roluri pe an, fiecare cu o singura repetitie, asa cum se practica in unele teatre din provincie.

Aceia dintre voi caire au inclinatia de a porni pe calea primejdioasa a celei mai mici rezistente sa se fereasca la timp.

Iata, de pilda, dumneata, Govorkov. Sa nu crezi ca la vizionarea machiajului si costumului de la lectia trecuta ai creat o imagine caracteristica a lui Mefisto, ca te-ai reintruchipat in el si te-ai ascuns dupa el. Nu ! Asta-i o greseala. Dumneata ai ramas acelasi frumos Govorkov, numai ca purtai un costum nou[1] si o noua colectie de sabloane actoricesti, de data asta cu caracter „gotic, medieval', cum sunt denumite ele in limbajul nostru actoricesc.

Am vazut aceleasi sabloane in Femeia indaratnica, dar nu adaptate la roluri tragice, ci la roluri comice.

Noi iti cunoastem si sabloanele „civile', ca sa spunem asa, pentru comediile si dramele contemporane in versuri si proza. Dar oricum te-ai machia, oricum te-ai costuma, orice fel de purtari si de deprinderi ai lua, nu poti sa te indepartezi pe scena de „actorul Govorkov'. Dimpotriva toate procedeele dumitale de joc te vor indrepta si mai mult catre el.

De altfel nu, nu-i asa. Sabloanele dumitale nu te duc catre „actorul Govorkov', ci „in general' catre toti actorii, reprezentanti ai tuturor tarilor si veacurilor.

Dumneata crezi ca ai gesturile dumitale, umbletul dumitale, maniera dumitale de a vorbi ? Nu, ai una generala, stabilita o data pentru totdeauna pentru toti actorii care schimba arta in mestesug. Uite, daca iti va trece prin cap sa ajrati, pe scena ceea ce n-am vazut inca niciodata, sa apari acolo dumneata insuti, asa cum esti in viata, adica nu „actorul', ci omul Govorkov, va fi minunat, pentru ca omul Govorkov e mult mai interesant si mai talentat decat actorul Govorkov. Arata-ni-1 deci pe el, deoarece pe actorul Govorkov il vedem mereu in toate teatrele.

Uite, din omul Govorkov sunt sigur ca se va naste o generatie intreaga de roluri de caracter. Dar din actorul Govorkov nu se va naste nimic nou, pentru ca colectia de sabloane actoricesti e uimitor de limitata si uzata peste masura

Dupa ce a ispravit cu Govorkov, Arkadie Nikolaevici s-a apucat sa-1 frece pe Viuntov. E vadit ca devine din ce in ce mai aspru cu el. Pesemne ca o face pentru a-1 tine din scurt pe tinairul acesta, care a inceput sa se rasfete. E uri lucru bun, folositor.

- Ceea ce ne-ai prezentat dumneata - a spus Tortov - nu e un

personaj, ci ceva de neinteles. N-a fost nici om, nici maimuta, nici cosar.

N-ai avut un chip, ci o carpa murdara de sters pensulele

Dar felul de a te purta, miscarile, actiunile ? Ce e asta ? Dansul sfin-tului Vitus '. Ai vrut sa te ascunzi dupa chipul caracteristic al batriraului, dar nu te-ai ascuns. Dimpotriva, l-ai descoperit mai mult decat oricand, cu toata evidenta si claritatea, pe actorul Viuntov, pentru ca afectarea dumi-tale nu e tipica pentru baMnul pe care l-ai reprezentat, ci numai pentru dumneata personal.

Procedeele dumitale superficiale de joc n-au facut decat sa-1 arate si mai puternic pe Viuntov, ele nu-ti apartin decat dumitale si n-au nici un fel de legatura cu batranul pe care ai vrut sa-1 reprezinti.

Un asemenea caracteristic nu reintruchipeaza, ci doar te demasca si iti da un .nou prilej de afectare.

Dumitale nu-ti place caracteristicul si reintruchiparea, nu le cunosti, n-ai nevoie de ele si nu se poate vorbi serios despre ceea ce ne-ai aratat. Asta a fost tocmai ceea ce nu trebuie aratat de pe scena niciodata, in nici un fel de imprejurare.

Sa speram ca acest insucces te va invata ceva si te va sili sa te gin-desti in sfarsit serios la atitudinea usuratica pe care o ai fata de tot ceea ce iti infatisez eu, fata de ceea ce faci la scoala. Altfel, va fi rau !

Din pacate, lectia a fost intrerupta la jumatate, deoarece Arkadie Ni-kolaevici a fost din nou chemat pentru o chestiune urgenta si in locul **lui** s-a ocupat de noi Ivan Platonovici cu „antrenamentul si disciplina' lui.

…anul 19..

Tortov a intrat astazi in casa Maloletkovei impreuna cu Viuntov, pe care-1 cuprinsese parinteste cu un brat. Tinairul avea chipul trist si ochii plansi - probabil ca erau dupa explicatii si impacare.

Continuand discutia inceputa, Arkadie Nikolaeyiei i-a spus :

- Du-te si incearca.

Peste o clipa, Viuntov a inceput sa umble prin odaie complet zgarcit, ca un om paralizat.

- Nu, 1-a oprit Arkadie Nikolaevici, acesta nu e un om, ci o caracatita sau o stafie. Nu exagera.

Viuntov a devenit iar tanar si umbla batrincste, dar destul de repede.

- Dar asta e prea viguros ! 1-a oprit din nou Tortov. Greseala dumi-talei consta in faptul ca meirgi pe linia celei mai mici rezistente, adica faci o simpla copie exterioara. Copia nu e creatie. Asta e o cale gresita. Mai bine studiaza die la inceput natura batranetii. Atunci ai sa intelegi clar ceeal ce trebuie sai cauti in dumneata.

De ce poate un om tanar sa sara in sus deodata, sa se intoarca, s-o ia la fuga, sa se scoale, sa se aseze, fara nici o pregatire prealabila si de ce un batran e lipsit de aceasta posibilitate ?

33 El e batran a raspuns Viuntov.

34 Asta nu-i o explicatie, sunt alte cauze, pur fiziologice.

35 Care ?

36 Datorita depunerii de saruri, slabirii muschilor si a altor pricini, organismul uman se ruineaza cu anii, articulatiile batranilor parca nu sunt unse, sciirtiie si se macina asemeni fierului ros de rugina. Acest lucru micsoreaza amploarea gesturilor, reduce unghiul de indoire al incheieturilor, a rasucirii trupului, capului, te sileste ca o singura miscare maire sa fie impartita in mai multe parti mici, componente, si omul, inainte de a le face, trebuie sa se pregateasca pentru ele.

Daca in tinerete salele se rasuceau repede si liber cu un unghi de 50-60 de grade, in schimb, la batranete, ele se reduc pana la douazeci si rasucirea nu se produce d'intr-o data, ci in cateva etape, prudent, cu pauze. Daca faci altfel, pe undeva simti un junghi, undeva trosneste ceva, sau se zgarceste tot, ca din pricina unei dureri.

Afara de asta, la un batran legaturile intre centrele de comanda si cele motrice se fac incet, cum s-ar spune nu CU viteza unui tren rapid, ci a unuia de marfa, cu sovaieli si CU intreruperi. De aceea si ritmul, si tempo-ul miscarilor e incet, agale,, la batrani.

Toate aceste conditii sunt pentru dumneata, interpretul rolului, „situatiile propuse', un „daca' magic in care trebuia sa incepi sa actionezi. Asa ca incepe, urmarindu-ti cu perseverenta fiecare miscare si chibzuind ce poate batranul si ce nu-i sta: in putere.

Nu numai Viuntov, dar nici noi nu ne-am putut abtine si am inceput sa actionam ca batranii in „situatiile propuse' explicate de Tortov : camera s-a schimbat intr-un azil de infirmi.

Important a fost faptul ca se simtea ca actionez omeneste in conditiile determinate ale vietii fiziologice ale batranilor si ca nu joc pur si simplu :;ceste, nu joc superficial si nu imit.

'u e mai putin adevarat ca Arkadie Nikolaevici si Ivan Platonovici au sa observe inexactitatile si greselile, ba ale unuia, ba ale altuia **dintre** noi, atunci cand faceam cate o miscare prea larga, sau aveam un **rrtm rapid,** sau faceam o alta greseala si inconsecventa.

':. cu o incordare mare a atentiei, am izbutit oarecum, sa ne Ia **punct** miscarile in „situatiile propuse' indicate.

- Acum cadeti in alta extrema, ne indrepta Tortov. Urmariti tot

timpul unul si acelasi tempo si iritm incet in umblet si o prudenta excesiva

in miscari. Batranii nu fac asa !

Am cunoscut odata o batranica centenara. Ea putea chiar sa fuga in linie dreapta, dar pentru asta trebuia sa se pregateasca timp indelungat, sa se framirite pe loc, sa-si dezmorteasca picioarele si sa porneasca cu pasi mici. in aceste momente semana cu un copil de un an, care, cu aceeasi concentrare, cu aceeasi atentie si chibzuiala, invata sa faca primii pasi..

Dupa ce picioarele batranei se dezmorteau, incepeau sa functioneze si: miscarea capata inertie. Ea nu se mai putea opri si se misca din ce in ce mai irepede, ajungand aproape pana la fuga. Cand se apropia de telul ei,, ii era greu sa se mai opreasca. Dar iata ca ajungea si se oprea ca un motor fara aburi.

inainte de a incepe o noua tema foarte grea, intoarcerea, ea se odihnea[1], indelung, tropaia mult pe loc, cu o fata preocupata, cu atentia incordata si cu felurite precautiuni. intoarcerea se facea in cel mai incet tempo, dura mult si dupa ea urma inca o pauza, o framantare pe loc si pregatirile unei noi calatorii.

,i> Dupa aceasta explicatie, au inceput probele. Toti elevii au inceput sa fuga cu pasi mici si sa se rasuceasca timp indelungat cand ajungeau la perete.

La inceput, simteam ca nu stapanesc actiunea in „situatiile propuse" ale batranetii, ci o simpla imitatie exterioara, un joc artificial, copiind o-batrina centenara si miscarile ei, pe care ni le zugravise Arkadie Nikolae-viei. Totusi, la urma urmelor, am intrat in joc, si chiar am hotarat sa ma: asez batraneste, ca dupa ,o mare sfortare.

Arkadie Nikolaevici s-a repezit atunci la mine si mi-a spus ca am facut un. numar nesfarsit de greseli.

37 In ce au constat ele ? am vrut eu sa inteleg.

38 Asa se asaza tinerii - mi-a explicat Arkadie Nikolaevici ; ti-a venit pofta sa stai jos si te-ai si asezat dintir-o data, fara sa te gandesti, fara nici, o pregatire.

Afara de asta - a continuat el - controleaza cate grade avea unghiul la care ti s-au indoit genunchii ? Aproape cincizeci ? Dar dumitalc, daca esti 'batrin, nu ti-e ingaduit sa-i indoi decat la un unghi de douazeci si cinci de grade. Nu, e mult, prea mult. Mai putin mult mai putin. Uite asa. Acum asaza-te.

M-am inclinat inapoi si am cazut pe scaun, asa cum cade un sac de ovaz din caruta pe pamant.

- Uite, vezi, batranul tau e daramat sau ha strabatut un junghi in

sale ! m-a prins Arkadie Nikolaevici.

Am inceput sa caut in toate felurile cum sa ma asez cu genunchii abia indoiti. Pentru asta a trebuit sa ma indoi din sale si sa gasesc un punct de sprijin cu ajutorul mainilor. M-am sprijinit de bratele fotoliului si am inceput treptat sa indoi mainile de la coate, afundindu-mi cu prudenta trupul in perna scaunului.

- Usor, usor, mai precaut! ma indruma Arkadie Nikolaevici. Nu uita ca batranul are ochii pe jumatate orbi. El are nevoie, inainte de a pune

mainile pe spatar, sa cerceteze si sa inteleaga unde le pune, pe ce se spri

jina. Uite asa ! Mai incet, altfel are sa te apuce un junghi. Nu uita ca ar

ticulatiile au ruginit si amortesc. Si mai usor Asa !

Stai, stai ! Nu se poate asa, dintr-o data, m-a oprit Arkadie Nikolaevici, de cum m-am lasat pe scaun si am vrut sa ma sprijin dintr-o dat£ de spatarul fotoliului.

Trebuie sa te odihnesti - ma invata Tartov - sa-ti indrepti spinarea. BaMniii nu fac repede toate astea. Uite asa. Acum incetul cu incetul la-sa-te pe spate. Bine ! Ridica o mana, cealalta, pune-le pe genunchi. Da-le posibilitatea sa se odihneasca. Gata.

Dar de ce trebuie acum o asemenea prudenta ? Lucrul cel mai greu S-a facut. Poti sa intineresti dintr-o data. Poti sa devii mai nobil, mai energic,. mai sprinten ; schimba tcmpo-ul, ritmul, rasuceste-te cu mai multa indrazneala, indoaie-te, actioneaza energic, aproape ca un tanar. Insa numai in. limitele a cincisprezece-douazeci de grade in gesturile dumitale. Sa nu. treci de loc dincolo de aceste limite, iar daca treci, s-o faci foarte prudent,, altfel pare o convulsie.

Daca un interpret tanar al rolului unui batran va chibzui, va intelege,, isi va insusi toate aceste momente componente ale actiunii mari si grele,. djacla va incepe constient, cinstit stapanit, fara incordari si sublinieri de-prisos, sa actioneze rodnic si conform unui scop in ,,situatiile propuse' in. care traieste batranul, daca el va indeplini tot ceea ce am indicat eu, imbu-catatind actiunea mare in parti componente, atunci tanarul se va aseza la fel cu batranul, va semana cu el, va gasi ritmul si tempo-ul lui, ceea ce joaca un rol imens si are o insemnatate primordiala pentru reprezentarea, batranului.

E greu sa cunosti si sa gasesti „situatiile propuse' ale batranetii. Dar o data gasite, nu e greu sa le fixezi cu ajutorul tehnicii [u].

…anul 19..

Astazi, Arkadie Nikolaevici a continuat critica ,,mascaradei'. El a spus:

- V-am vorbit despre actorii care evita caracteristicul si reintruchi- care nu) tin la ele.

Astazi am sa va pirezint un alt tip de actori care, dimpotriva, le iubesc din diferite pricini si, indeobste, tind catre ele. Ei o fac pentru ca nu poseda calitati interioare sau exterioare exceptionale ca frumusetea si farmecul. Dimpotriva, infatisarea lor omeneasca nu e scenica, ceea ce ii obliga pe acesti actori sa se ascunda dupa caracteristic, in care gasesc farmecul si atractia care le lipseste.

Pentru asta e nevoie nu numai de o tehnica rafinata, ci si de un mare dar artistic. Din pacate, acest dar, cel mai bun si cel mai pretios, se intil-neste rar si, cand lipseste, nazuinta spre caracteristic aluneca usor pe un drum fals, adica duce spre conventional si joc artificial.

Ca sa va explic mai bine caile juste si nejuste ale caracteristicului si reintiruchiparii, am sa fac o trecere in revista fugara a acelor tipuri actoricesti pe care le cunoastem.

In loc de alta ilustrare, ma voi referi la ceea ce mi-ati aratat voi singuri la „mascarada'.

Pe scena se pot crea imaginile caracteristice „in general' ale unui negustor, unui militar, unui aristocrat, unui taran si ale altora. Chiar daca ai cel mai superficial spirit de observatie, nu e greu sa remarci procedeele, manierele, deprinderile care iti sar in ochi, tipice pentru diferitele paturi sociale in care erau impartiti inainte oamenii. Asa de pilda : militarii se tin „in general' drept, merg cu pas militaresc in loc sa umble ca toti oamenii, misca din umeri ca sa le joace epoletii, isi lovesc calcaiele ca sa !e rasune pintenii, vorbesc si tusesc tare ca sa fie mai aspri si asa mai departe. Taranii scuipa si-si sufla nasul pe jos, umbla greoi, vorbesc stin-gaci, se sterg de poalele cojocului etc. Aristocratul umbla intotdeauna cu cilindru, cu manusi, poarta monoclu, vorbeste cu rr graseind, ii place sa se joace cu lantul ceasului si snurul monoclului s.a.m.d. Toate acestea sunt sabloane „in general', care se presupune ca ar da nastere caracteristicului. Ele sunt luate din viata, ele se intampla in realitate. Dar nu sunt esentiale, nu sunt tipice,

Veselovski s-a apropiat asa, simplist, de tema lui. Ne-a dat tot ceea ce se cuvine pentru reprezentarea lui Tit Titici, dar n-a fost Bruskov, n-a fost nici pur si simplu un negustor, ci a fost „in general' ceea ce, pe scena, se numeste „negustor' in ghilimele.

Trebuie sa spunem acelasi lucru si despre Puscin. Aristocratul lui e „in general', nu luat din viata, ci facut special pentru teatru.

Au reprodus traditii moarte, mestesugaresti. Asa „se joaca' negustorii si aristocratii in toate teatrele. Acestea nu sunt fiinte vii., ci un ritual actoricesc reprezentativ. Alti artisti, cu un spirit de observatie mai subtil si mai atent, stiu sa aleaga din toata masa de negustori, militari, aristocrati, tarani grupe separate, adica ei fac o deosebire intre militarii de trupa si cei de garda, intre cavaleristi si infanteristi, intre soldati, ofiteri si generali. Ei ii deosebesc intre negustori pe marchitani, pe comercianti, pe fabricanti. Ei ii deosebesc pe aristocratii din capitala de cei din provincie, pe rusi de straini etc. Ei ii inzestreaza pe reprezentantii acestor grupe cu trasaturi caracteristice, tipice pentru ei.

in sensul acesta s-a manifestat la vizionare Sustov.

El a stiut sa aleaga dintre toti militarii „in general' pe cel de trupa si sa-1 inzestreze cu trasaturile lui tipice elementare. Imaginea prezentata de el n-a fost a unui militar „in general', ci a unui militar de trupa.

Artistii de compozitie de tipul al treilea au un spirit de observatie si mai fin. Acesti oameni pot, dintre toti'militarii, din toata trupa, sa aleaga pe un oarecare Ivan Ivanovici Ivanov si sa-i redea trasaturile tipice, proprii numai lui, care nu se repeta la un alt soldat din trupa. Un asemenea om

e, fara indoiala, militar „in general', e, fara indoiala, de trupa, dar in afara de asta el e si Ivan Ivanovici Ivanov.

In acest sens, adica in crearea personalitatii, a individualitatii, s-a aratat la vizionare numai Nazvanov.

Ceea ce a facut el e o creatie artistica indrazneata si de aceea trebuie sa vorbim amanuntit despre ea.

II rog pe Nazvanov sa ne povesteasca cum s-a nascut cartitorul lui. Ne intereseaza sa stim cum s-a desavarsit in el procesul creator „de traire' al caracteristicului.

Am indeplinit rugamintea lui Tortov si mi-am adus aminte pas cu pas tot ceea ce am notat amanuntit in insemnarile mele zilnice despre felul cum s-a nascut in mine omul cu redingota mucegaita.

Dupa ce m-a ascultat atent, Arkadie Nikolaevici mi-a facut o noua rugaminte:

39 Acum, cauta sa-ti aduci aminte ce ai trait cand te-ai simtit bine in personaj.

40 Am simtit o desfatare deosebita, care nu se poate compara cu nimic, am raspuns eu, insufletindu-ma. Ceva asemanator, poate chiar, intr-o masura, mai mare ca ceea ce am trait pentru o clipa in timpul spectacolului experimental, in scena „Sange, Jago, sange !' Acelasi lucru s-a mai repetat cateodata si in timpul unor exercitii.

41 Si ce e asta ? Cauta sa precizezi in cuvinte.

42 inainte de toate, e o credinta deplina, sincera, in autenticitatea a ceea ce faci si simti, imi aduceam eu aminte si recunosteam sentimentele creatoare traite atunci. Datorita acestei credinte, s-a ivit siguranta in mine insumi, in justetea imaginii create si in sinceritatea actiunii ei. Asta nu e increderea in sine a unui indragostit de el insusi, a unui actor infumurat, ci o stare de cu totul alta natura, apropiata de convingerea ca ai dreptate.

Sa ne gandim numai la felul cum m-am purtat cu dumneavoastra. Dragostea mea, respectul si admiratia.mea fata de dumneavoastra sunt foarte mari.

in viata particulara ele ma incatuseaza si nu ma lasa sa ma desfasor in intregime, sa uit pana la capat cu cine comunic, nu-mi ingaduie sa-mi -dau frau liber ori sa ma destind in fata dumneavoastra, sa ma descopar intru totul. Dar intr-o piele straina, atitudinea mea fata de dumneavoastra •s-a schimbat intr-un chip radical. Aveam senzatia ca nu eu, ci un altul -vorbea cu dumneavoastra, ca ne uitam impreuna la acel altul. Iata de ce apropierea dumneavoastra, privirea dumneavoastra atintita drept in sufletul meu, nu numai ca nu ma intimida, ci, dimpotriva, ma starnea. imi * 'facea placere sa ma uit obraznic la dumneavoastra si sa nu ma tem. Sa am dreptul la asta. Dar as fi indraznit oare s-o fac in numele meu propriu ? Niciodata ! In numele altuia insa, oricat poftesc. Daca am putut sa ma simt asa fata in fata cu dumneavoastra, atunci cu spectatorul care sta «de partea cealalta a rampei n-as fi stat pe ganduri.

43 Dar cum ramane cu gaura neagra a deschiderii scenei ? a intrebat cineva.

44 N-am observat-o, pentru ca eram preocupat de ceva mai interesant, ,care ma cuprinsese in intregime.

45 Va sa zica - a rezumat Tortov - Nazvanov a trait autentic ' atunci cand se afla ascuns sub imaginea respingatorului cartitor. Dar nu se poate trai cu sentimente, cu senzatii, cu instincte straine, ci numai cu ale tale, proprii.

Asta inseamna ca ceea ce ne-a dat Nazvanov in „cartitorul' sunt propriile lui sentimente.

Se iveste deci intrebarea : s-ar fi hotarat el oare sa ni le arate in numele propriului sau eu, fara sa se ascunda dupa imaginea creata ? Poate ca mai are in sufletul lui si alte seminte, din care poate sa creasca o canalie noua ! Sa ni-1 arate pe cartitor acum fara sa se schimbe, fara sa se grimeze si fara sa se costumeze. Se va hotari oare s-o faca ? ma impingea Arkadie Nikolaevici la o marturisire.

46 De ce nu ? Am si incercat sa joc acelasi cartitor fara sa ma grimez, am raspuns eu.

47 Dar cu mimica, umbletul, manierele corespunzatoare ? m-a intrebat iarasi Tortov.

48 Sigur ca da, am raspuns eu.

49 Atunci e ca si cum ai fi grimat. Nu in asta sta problema. Personajul indaratul caruia te ascunzi, se poate crea si fara grima. Nu, sa-mi arati pe raspunderea dumitale trasaturile care iti sunt proprii, indiferent care, bune ori rele, dar cele mai intime, mai ascunse, fara sa te ascunzi dupa o imagine straina. Te hotarasti la asta ? nu ma lasa Tortov.

50 Mi-e rusine, am recunoscut eu, dupa ce m-am gandit putin.

51 Dar daca o sa te ascunzi indaratul personajului, n-o sa-ti fie rusine ?

52 Atunci pot, am hotarat eu.

53 Vedeti ! s-a bucurat Tortov. Aici se petrece acelasi lucru ca la o mascarada adevarata.

Vedem acolo cum un tanar sfios, care in viata se teme sa se apropie de o femeie, devine dintr-o data impertinent si dezvaluie, sub masca, instincte si trasaturi de caracter intime si ascunse, despre care in mod obisnuit nu cuteaza sa scoata un cuvant.

De unde aceasta indrazneala ? De la masca si de ta costumul care-1 acopera. El nu s-ar fi hotarat sa faca in numele propriei lui persoane ceea ce se face in numele unei persoane straine, de care nu esti raspunzator.

Caracteristicul e si el o masca care il ascunde pe actorul-om. La adapostul mastii, el poate sa dezvaluie pana si cele mai intime si mai picante amanunte sufletesti. Aceste insusiri ale caracteristicului sunt importante pentru noi.

Ati observat ca actorii, si mai ales actritele, carora nu le place rein-truchiparea si joaca intotdeauna in numele propriu vor grozav sa fie pe scena frumusei, nobili, buni, sentimentali ? Si, dimpotriva, ati observat ca actorilor care au o personalitate puternica le place sa joace ticalosi, hidosi, caricaturi, pentru ca au in ei contururi mai aspre, desen mai colorat, un relief al imaginii mal indraznet, mai viu si ca acest lucru e mai scenic si ramane mai bine intiparit in memoria spectatorilor ?

Caracteristicul in intruchipare e un lucru mare.

Si deoarece fiecare artist trebuie sa creeze pe scena imagini, nu sa se arate pur si simplu pe el spectatorului, reintruchiparea si caracteristicul ne devin necesare tuturor.

Cu alte cuvinte, toti artistii creatori de personaje trebuie, fara exceptie, sa se reintruchipeze si sa fie caracteristici.

Nu exista roluri necaracteristice.

III

DEZVOLTAREA EXPRESIVITATII TRUPULUI

…anul 19..

Astazi ni s-a deschis incaperea misterioasa care se afla alaturi, pe coridor, si in care inainte nu era lasat sa intre nimeni. Se spune ca acolo va fi muzeul scolii si, in acelasi timp, si camera de adunare pentru noi, elevii. Se planuieste sa se instaleze o colectie de gravuri si de fotografii ale celor mai bune opere universale. Aflandu-ne in mijlocul lor cea mai mare parte a zilei pe care o petrecem la scoala, ne vom obisnui cu frumosul.

Se mai spune ca, in afara de acest muzeu de factura clasica de care are nevoie artistul, se mai intentioneaza sa se amenajeze, pentru contrast, inca un mic muzeu cu de toate. Acolo, intre altele, vor fi aduse colectii de fotografii de actori costumati, machiati, dupa sablon si in cele mai sablonate atitudini teatrale, care trebuie sa fie evitate pe scena. Aceasta colectie se va aranja alaturi, in biroul lui Ivan Platonovici. Ea va fi acoperita totdeauna cu o draperie si li se va arata, in anumite cazuri, elevilor in scop pedagogic, ca o demonstrare a ceea ce nu trebuie sa faca. Toate acestea au fost puse la cale de neobositul Ivan Platonovici.

Dar se pare ca muzeul nu se va aranja in curand, deoarece am gasit in incaperea misterioasa un haos complet.

Lucrurile bune, cateva statui din ghips, unele statuete, cateva tablouri, mobila din epoca lui Alexandru si Nikolae, un dulap cu carti despre costume, in editii minunate, fotografiile erau puse

in dezordine pe scaune, pe ferestre, pe mese, pe pian, pe jos, iar altele erau atarnate pe pereti. in doua dintre colturile odaii era sprijinit de perete un arsenal intreg de sabii, spade, pumnale, masti si pieptare pentru scrima, manusi de box. Asta inseamna ca ni se pregateste inca o serie de cursuri noi de cultura fizica.

inca un amanunt de luat in seama : pe perete atarna un anunt, pe care erau notate zilele si orele de vizitare a muzeelor, galeriilor de tablouri din Moscova etc.

Din insemnarile facute pe aceasta hartie, am tras concluzia ca se pregateste vizitarea sistematica a monumentelor orasului. Aceste excursii, precum se vede din cele scrise, vor fi conduse de oameni experimentati, care ne vor tine o serie de conferinte cu aplicatii la problemele artei noastre.

Dragutul de Ivan Platonovici ! Cat de mult face el pentru noi si cat de putin il pretuim !

…anul 19….

Arkadie Nikolaevici a fost astazi pentru prima oara la lectia noastra de gimnastica suedeza si a stat mult timp de vorba cu noi. Am stenografiat cate ceva din ceea ce a fost mai important.

Iata ce ne-a explicat el:

„Oamenii nu stiu sa se foloseasca de aparatul fizic pe care l-au primit de la natura. Mai mult decat atat, ei nici nu stiu sa-1 intretina in ordine, nu stiu sa-1 dezvolte. Muschii slabiti, osatura strambata, respiratia' neexersata sunt fenomene obisnuite in viata noastra. Toate acestea sunt rezultatele nestiintei de a ne educa si de a ne folosi de aparatul trupesc. De aceea nu e de mirare ca munca ce i-a fost harazita de natura nu se indeplineste bine. Din aceeasi pricina se intampla sa te intilncsti la tot pasul cu trupuri neproportionate, a caror indreptare cere exercitii.

Multe dintre aceste neajunsuri pot fi indreptate in intregime sau in parte. Dar oamenii nu se folosesc intotdeauna de aceste posibilitati. In viata, defectele fizice trec neobservate. Ele au devenit pentru noi fenomene obisnuite, normale.

Pe scena insa, multe dintre cusururile noastre fizice devin de nesuferit. Pe scena actorul e privit de mii de ochi, prin sticla care mareste a binoclului. Asta obliga trupul aratat sa fie sanatos, frumos, iar miscarile lui plastice si armonioase. Gimnastica de care va ocupati de la inceputul cursurilor scolii va va ajuta la insanatosirea si la indreptarea aparatului exterior de reintruchipare.

Pana acum s-au facut multe in aceasta privinta. Ati ajuns, cu ajutorul exercitiilor sistematice, zilnice, pana la centrele importante ale sistemului muscular, dezvoltate de viata insasi sau care erau inca nedezvoltate in voi. Pe scurt, munca pe care ati facut-o a insufletit nu numai centrii de miscare obisnuiti, primari, dar si pe cei mai delicati, de care ne folosim rar in viata. Ei erau gata sa intepeneasca si sa se atrofieze, pentru ea nu li se dase travaliul care le era necesar. insufletindu-i, ati aflat senzatii noi, miscari noi, posibilitati mai subtile, expresive, pe care nu le-ati cunoscut pana acum. Prin toate astea aparatul vostru fizic a devenit mai mobil, mai mladios, mai expresiv, mai ascultator si mai sensibil.

A venit timpul sa va apucati de un alt exercitiu si mai important, pe care trebuia sa-1 faceti la cursul de gimnastica'

Dupa o pauza de o clipa, Arkadie Nikolaevici ne-a intrebat :

- Va-place conformatia trupeasca a atletilor si a luptatorilor de circ ? In ce ma priveste, eu nu cunosc ceva mai urat decat un om cu umerii largi de un stanjen, cu umflaturi de muschi pe tot corpul, dezvoltate peste masura, asezate unde nu te astepti si contrazicand ceea ce numim proportii frumoase. I-ati vazut oare pe aceiasi atleti imbracati in frac, dupa ce si-au sfarsit numerele, iesind in suita directorului circului, care prezinta o frumusete de manz dresat ? Nu va amintesc aceste figuri comice de cei ce duc facliile la o procesiune funebra ? Ce-ar fi daca aceste corpuri urate ar imbraca costumele medievale venetiene care contureaza silueta, sau vesminte din secolul al optsprezecelea ? Cat de caraghioase ar fi in ele namilele astea !

Nu e treaba mea sa judec in ce masura e necesara in domeniul sportului o asemenea educare a trupului. Datoria mea e sa va previn de faptul ^ ca pe scena nu poate fi ingaduita o asemenea uratenie fizica. Noi avem nevoie de trupuri tari, puternice, dezvoltate proportional, cu o conformatie buna, fara surplusuri nefiresti. Gimnastica sa le indrepte, nu sa le uri-teasca.

Acum sunteti la o rascruce. Pe ce cale sa apucati ? Pe linia dezvoltarii musculaturii pentru sport sau pe cea pe care o cere arta voastra ? Sigur ca trebuie sa va indrumam pe aceasta din urma cale.

In acest scop am venit eu azi.

Sa stiti ca noi avem si exigente sculpturale pentru cursul de gimnas-tica. Ca si sculptorul care cauta proportii si raporturi juste, frumoase intre partile trupului statuii create de el, tot asa si profesorul de gimnastica trebuie sa dobandeasca acelasi lucru de la trupurile vii. Conformatii ideale nu exista. Trebuie sa le faci. Pentru asta, inainte de toate, trebuie sa examinezi bine trupul si sa intelegi proportiile partilor lui. Tntelegind care ii sunt neajunsurile, trebuie sa le indrepti, sa dezvolti ceea ce nu e destul de dezvoltat de natura si sa pastrezi ceea ce e creat bine de ea. Asa, de pilda, unii au umerii prea ingusti si pieptul scorburos. Trebuie sa le dezvolti, sa le maresti muschii umerilor si ai pieptului. Altii insa, dimpotriva, au umerii prea largi si pieptul bombat. De ce atunci sa maresti si mai mult aceste cusururi prin exercitii ? Nu e oare mai bine sa le lasi in pace si sa-ti indrepti toata atentia asupra picioarelor, daca ele sunt prea subtiri ? Dezvol-tind musculatura, poti sa faci ca ele sa capete forma cuvenita. Pentru a atinge acest scop, exercitiile sportive trebuie sa ajute gimnastica. Restul va fi completat de pictor, de garderobier, de un bun croitor si de cizmar.

…anul 19..

Tortov a venit la lectia de gimnastica impreuna cu un renumit clovn de circ din Moscova. .

Dupa ca i-a urat bun venit, Arkadie Nikolaevici a spus :

- incepand de astazi, se introduce acrobatia in programul lectiilor voastre. Oi'icit s-ar parea de ciudat, ea ii e necesara artistului pentru cele mai puternice momente sufletesti de avant, pentru Inspiratia creatoare.

Asta va mira ? '

Am nevoie ca acrobatia sa formeze in voi hotararea.

Daca acrobatul va sta pe ganduri si va sovai in fata unui salt mortal sau in fata unui numar foarte greu, va fi o nenorocire. II ameninta moartea, in asemenea momente nu e voie sa te codesti, trebuie sa actionezi fara sa stai,pe ganduri, sa te hotarasti, sa te lasi in voia intamplarii. Sa te arunci ca intr-o apa inghetata ! Fie ce-o fi!

Artistul trebuie sa faca absolut acelasi lucru cand se apropie de momentul cel mai puternic, de momentul culminant al rolului. in momente ca „Cerbul a fost ranit de sageata' din Hamlet sau „Sange, Jago, sange !' jdin Othello, nu se poate sa stai pe ganduri, sa sovai, sa chibzuiesti, sa te pregatesti, sa te verifici. Trebuie sa actionezi, trebuie sa treci aceste bariere facandu-ti vant. Cu toate acestea, majoritatea artistilor au cu totul alta psihologie. Ei se tem de momentele tari si se pregatesc dinainte, cu grija, sa se apropie de ele. Asta provoaca acele crispatii care impiedica sa te dezvalui in momentele puternice, culminante ale rolului, ca sa te poti darui lor in intregime, fara piedici.

O data, de doua ori, va veti alege cu vanatai sau cu un cucui in frunte. Profesorul va avea grija sa nu fie prea mare. Dar nu e un lucru daunator sa te lovesti un pic „in cinstea stiintei'. Asta va va obliga sa repetati alta data aceeasi experienta fara chibzuiri de prisos, fara codeala, cu o hotarare barbateasca, lasandu-va in voia inspiratiei si intuitiei fizice.

Dezvoltandu-va vointa in domeniul actiunilor si miscarilor trupesti, va va fi usor sa o transpuneti si in momentele puternice de traire, veti invata sa treceti Rubiconul fara sa stati pe ganduri si acolo sa va daruiti in intregime si dintr-o data intuitiei si inspiratiei. in orice rol puternic se vor gasi asemenea momente, iar acrobatia o sa va ajute, pe masura posibilitatilor, sa invatati sa le biruiti.

Afara de asta, acrobatia va va face si un alt serviciu : ea va va ajuta sa fiti mai mladiosi, mai dibaci, sa aveti mai multa mobilitate pe scena cand va ridicati, aplecati, rasuciti; cand fugiti sau faceti alte miscari felurite, grele si repezi. Va veti invata sa actionati intr-un ritm si tempo rapid, lucru posibil numai pentru un trup bine antrenat. Va doresc succes

De cum a plecat Arkadie Nikolaevici, ni s-a cerut sa facem tumbe pe jos. Eu am raspuns cel dintai, deoarece cuvintele lui Tortov imi facusera o impresie puternica. Cine sufera mai mult decat mine ca nu poate sa biruie momentele tragice!

Fara sa stau mult pe ganduri, m-am dat peste cap. Poc !!! - un cucui imens mi s-a ivit in crestetul capului. M-am infuriat si m-am dat a doua oara peste cap. Poc !!! - alt cucui in frunte.

…anul 19.,

Astazi Arkadie Nikolaevici si-a continuat inspectia si a venit pentru prima oara la lectia de dans, pe care o urmam de la inceputul anului trecut.

El a spus, printre altele, ca acest curs nu e un factor principal in dezvoltarea trupului. Are un rol secundar, ca si gimnastica, un rol pregatitor pentru alte exercitii mai importante.

Totusi asta nu 1-a impiedicat pe Tortov sa acorde o mare insemnatate dansului pentru dezvoltarea fizica.

Dansul nu numai ca indreapta trupul, dar si dezvolta miscarile, le largeste, le da preciziune si finisaj, ceea ce e foarte important, deoarece un gest scurtat, marunt, nu e scenic

- Eu pretuiesc acest, curs de dans pentru faptul ca el corecteaza mainile, picioarele, sira spinarii si le pune la locul lor, a explicat in continuare Arkadie Nikolaevici.

Unii, datorita pieptului scorburos si umerilor iesiti inainte, isi balabanesc bratele in fata si le lovesc in mers de burta si de coapse. Altii, datorita umerilor si torsului tras si burtii iesite in afara, isi balabanesc bratele in spate. Nici o tinuta, nici cealalta nu pot fi socotite bune, deoarece adevarata asezare a mainilor e pe solduri.

De cele mai multe ori bratele salta cu coatele intoarse inauntru, spre trup. Ele trebuie intoarse in sens opus, cu coatele in afara. Dar si asta trebuie sa se faca cu masura, deoarece exagerarea va urati „tinuta' si va strica treaba.

Pozitia picioarelor nu e mai putin importanta. Daca ea nu e justa, atunci, din cauza ei, sufera tot corpul, care devine stangaci, greoi, necioplit.

Femeile au, in majoritatea cazurilor, picioarele intoarse inauntru de la solduri si pana la genunchi. Acelasi lucru se intampla si cu talpile picioarelor, care se intorc adesea cu calcaiele in afara si cu degetele inauntru.

Gimnastica de balet la bare indreapta perfect aceste cusururi. Ea intoarce picioarele de la solduri in afara si le pune la locul lor. Prin asta ele devin mai zvelte. O buna asezare a picioarelor la solduri are influenta si asupra talpilor, si asupra calcaielor care se alatura, pe cand varfurile se

departeaza in parti opuse, asa cum trebuie sa fie pozitia justa a picioarelor. La'aceasta contribuie nu numai exercitiile la bare, ci si multe alte exercitii de dans. Ele se bazeaza pe diferite „pozitii' si „pasi', care singure cer ca picioarele sa fie rasucite din solduri si talpile sa fie asezate corect.

Va recomand in acelasi scop inca un mijloc cu caracter intern, cum s-ar spune, pentru uzul frecvent, zilnic. E extrem de simplu. intoarceti cat puteti mai tare talpa piciorului stang cu degetele in afara. Dupa aceea puneti in fata ei, lipita de ea, talpa piciorului drept, tot cat se poate de intors cu degetele in afara. Degetele de la piciorul drept trebui: sa se atinga de calcaiul piciorului stang, iar degetele piciorului stang trebuie sa fie lipite de calcaiul piciorului drept. La inceput va trebui sa va sprijiniti de un scaun, ca sa nu cadeti, sa indoiti tare genunchii si tot trupul. Cautati, pe cat e posibil, sa va indreptati atat picioarele, cat si corpul. Aceasta indreptare

va va obliga picioarele sa se intoarca in afara de la solduri. La inceput talpile picioarelor se vor indeparta putin. Fara asta nu veti izbuti sa va indreptati. Dar, cu timpul, pe masura ce va veti indrepta picioarele, veti obtine pozitia indicata de mine. Dupa ce o veti realiza, stati asa zilnic si de cat mai multe ori pe zi, atat timp cat veti avea rabdare si putere. Cu cat veti sta mai mult, cu atat vi se vor intoarce picioarele din solduri si din calcaie mai bine si mai repede.

Formarea extremitatilor picioarelor si bratelor, a mainilor si a degetelor are o importanta tot atat de mare atat pentru plastica, cat si pentru expresivitatea trupului. Exercitiile de balet si de dans pot sa ne aduca un serviciu si in acest domeniu. Talpile si degetele picioarelor sunt foarte elocvente si expresive in timpul dansului. Ele executa contururile cele mai complexe lunecand pe podea la diferiti pas ', ca o penita ascutita pe hartie. Cand degetele picioarelor stau pe pointe[2], iti face impresia ca omul isi ia zborul. Ele modereaza impulsurile, dau o miscare de plutire, sporesc gratia, cizeleaza ritmurile si accentele dansului. De aceea nu e de mirare ca in arta baletului se acorda o mare atentie degetelor picioarelor si dezvoltarii lor. Trebuie sa ne folosim de metodele studiate acolo.

Dupa parerea mea chestiunea sta putin mai rau, in arta baletului, cu mainile si cu degetele mainilor. Mie nu-mi place plastica mainilor la dansatoare E manierata, conventionala si sentimentala; in ea exista mai mult frumusete banala, decat frumos autentic. Multe balerine danseaza cu maini moarte parca, nemiscate sau incordate din pricina sfortarii.

De data asta e mai bine sa ne adresam, ca sa fim ajutati, scolii Isa-dorei Dunkan. Acolo o scot mai bine la capat cu mainile.

In metodele de educare la balet mai apreciez inca un lucru de mare insemnatate pentru toata dezvoltarea de mai tarziu a trupului, pentru plasticitatea lui, pentru tinuta lui generala.

E problema sirei spinarii noastre, care se indoaie in toate partile, ca o spirala si trebuie sa fie bine fixata de bazin. Sira spinarii trebuie sa fie ca insurubata de bazin, in locul unde incepe vertebra cea mai de jos. Daca omul simte ca surubul inchipuit tine bine, partea superioara a trunchiului capata rezistenta, centrul de greutate, stabilitate si o linie dreapta. Daca insa, dimpotriva, surubul inchipuit nu e bine strans, sira spinarii, si dupa ea tot trupul, isi pierd stabilitatea, linia dreapta, tinuta, zveltetea si o data cu ele frumusetea miscarilor si plastica.

Acest surub inchipuit, acest centru care tine sira spinarii, are o mare importanta in arta baletului. Acolo se stie cum trebuie dezvoHat si intarit. Folositi-va deci de asta, adoptati la dans metodele de dezvoltare, intarire si asezare a sirei spinarii.

In cazul in care acest surub se stramba, am de asemenea in rezerva o metoda batraneasca pentru indreptarea lui, o metoda, ca sa zic asa, pentru uzul casnic de fiecare zi.

inainte vreme, guvernantele franceze obligau copiii cu spatele incovoiat sa se culce pe o masa tare sau pe podea in asa fel, incat sa se atinga de ele cu ceafa si cu sira spinarii. Copiii stateau culcati' in fiecare zi, ceasuri intregi, in aceasta pozitie, in timp ce guvernanta rabdatoare le citea o carte frantuzeasca interesanta.

Iata un alt mijloc simplu pentru indreptarea copiilor care se tin gir-boviti. Trebuiau sa-si indoaie bratele din coate si sa le traga spre spate, apoi li se trecea un bat intre brate si spate. Cautand sa traga manile in pozitia lor normala, fireste ca bastonul era strans de spate Bastonul il apasa pe copil si-1 silea sa se tina drept. In pozitia asta, cu bastonul in coate, copiii umblau aproape o zi intreaga sub supravegherea severa a guvernantei si pana la urma isi obisnuiau sira spinarii sa se tina drept.

In timp ce gimnastica are miscari precise pana la bruschete, accentuate puternic intr-un ritm aproape militaresc, dansurile tind sa creeze un ritm lin, larghete, armonie in gesturi. Ele le desfasoara, le dau linie, forma, nazuinta si zbor.

Miscarile de gimnastica sunt drepte si liniare, cele de dans sunt complicate si variate.

Dar largheta miscarilor sl formele lor rafinate ajung adesea in domeniul baletului si al dansului pana la proportii exagerate, pana la afectare. Asta nu e bine. Cand dansatoarea sau dansatorul trebuie sa arate cu mana, in timpul mimicii, o persoana care intra sau pleaca sau un lucru neinsufletit, ei nu indreapta pur si simplu mana in directia necesara, ci o duc mai intai in partea opusa, ca sa mareasca largimea si miscarea gestului. Baletistii, ca si balerinele, executand mereu miscari sigure si largi, cauta s-o faca mai frumos, mai pompos si mai inflorat decat e nevoie, ceea ce creeaza un balet de efect, fals, sentimental, nefiresc, o exagerare adesea caraghioasa si caricaturala.

Ca sa evitati repetarea aceluiasi fenomen in drama, trebuie sa va amintesc de un lucru despre care v-am vorbit nu o data si anume : pe scena nu trebuie sa existe gest de dragul gestului. De aceea cautati sa nu-1 faceti si veti evita si afectarea, si falsitatea, si celelalte primejdii.

Dar nenorocirea consta in faptul ca ele pot sa se furiseze si in actiune. Ca s-o ferim, trebuie sa aveti grija ca actiunea voastra pe scena sa fie intotdeauna autentica, rodnica si potrivita cu un scop. Asemenea actiuni n-au nevoie nici de afectare, nici de sentimentalism, nici de exagerare ca la balet. In fata unei actiuni rodnice, conforme unui scop, ele dispar de la sine.

La sfarsitul lectiei s-a petrecut un incident emotionant. Trebuie sa-1 povestesc, deoarece el prevesteste cum va fi cursul nou pe care au de gand sa-1 introduca in program. Afara de aceasta, lucrul e tipic pentru Rahmanov si arata devotamentul sau neobisnuit fata de munca. Iata ce s-a intamplat ;

Enumerand lectiile si exercitiile care contribuie la educarea trupului si aparatului nostru expresiv, Arkadie Nikoiaevici a spus, intre altele, ca-i lipseste un profesor care s-ar putea ocupa de mimica fetei si s-a corectat pe loc :

- Fireste - a observat ei - mimica nu se poate invata, pentru ca invatand-o, se poate ajunge la o grimasa nefireasca. Mimica se obtine de la sine, natural, prin intuitie si izvoraste din trairea interioara. Totusi ea poate fi ajutata prin exercitii si prin dezvoltarea mobilitatii muschilor fetei. Dar pentru asta trebuie sa cunosti bine musculatura fetei. Eu nu pot sa gasesc un asemenea profesor.

La aceste cuvinte, Rahmanov a raspuns cu inflacararea lui obisnuita si a fagaduit ca se va pregati in scurt timp si ca, daca va fi nevoie, va studia cadavrele in sala de disectie, ca sa devina cu timpul profesorul cursului de mimica, deocamdata inexistent.

- Uite, atunci vom avea profesorul care ne e necesar si care se va ocupa la lectiile de antrenament si educare si de exercitiile pentru dezvoltarea musculaturii voastre faciale.

…anul 19..

Chiar acum m-am intors de la unchiul lui Sustov, unde Pasa m-a dus aproape cu forta.

Venise la ei un vechi prieten al unchiului, cunoscutul actor V. pe care, dupa cum spunea nepotul, trebuia neaparat sa-1 vad si sa-1 observ. A avut dreptate. Am cunoscut astazi un minunat artist, care vorbeste cu ochii, cu gura, cu urechile, cu varful nasului si al degetelor, prin miscari si rasuciri abia perceptibile.

Cand descrie aspectul exterior al unui om, forma unui obiect sau un peisaj, zugraveste cu o uimitoare expresivitate ce si cum il vede el in inchipuirea lui. De pilda, descriind interiorul casei prietenului sau, un om si mai gras decat el, povestitorul se transforma parca in fata ochilor nostri, ba intr-un scrin pantecos, ba intr-un dulap mare sau intr-un scaun scund. Nu copia obiectele, ci arata cat de inghesuite erau toate acolo.

Cand a inceput sa se strecoare impreuna cu prietenul sau cel gras printre mobilele inchipuite, a zugravit imaginea desavarsita a doi ursi intr-un barlog.

N-a avut nevoie nici macar sa se scoale de pe scaun ca sa zugraveasca aceasta scena. Se clatina numai usor, stand pe scaun, indoindu-se si sugandu-si pantecele gras, si asta ne dadea iluzia strecurarii.

In timpul altei povestiri despre cineva care sarise din tramvai in timpul mersului si se lovise de un stalp, noi, ascultatorii, am scos un tipat toti intr-un glas, pentru ca povestitorul ne facuse sa vedem scena ingrozitoare pe care o descria.

Si mai uimitoare au fost replicile mute ale musafirului; in vreme ce unchiul lui Sustov ne povestea cum facusera amandoi curte aceleiasi femei, pe cand erau tineri.

Unchiul se lauda cu haz de succesul sau s! arata si mai hazliu insuccesul lui V.

Acesta tacea, dar in anumite puncte ale povestirii, in loc sa se impotriveasca, isi arunca ochii asupra celor de langa el si a noastra, a tuturor, parca ne spunea :

- Ce impertinent e ! Minte, iar voi, prostii, il ascultati sH credeti.

Intr-un moment ca asta, grasunul a inchis ochii cuprins de o desperare si o nerabdare inchipuite, a incremenit cu capul ridicat in sus si a inceput sa miste din urechi. Se parea ca vrea sa alunge cu ele, ca cu niste maini, flecareala nesuferita a prietenului lui.

Alteori, cand unchiul lui Sustov se lauda prea tare, musafirul misca CU perfidie varful nasului, intai in dreapta, apoi in stanga. Pe urma a ridicat o spranceana, pe cealalta, si-a zbarcit fruntea, a zambit cu buzele lui groase si 1-a discreditat pe prietenul lui cu aceasta mimica abia perceptibila, mai elocvent decat cu orice cuvinte.

Im alta cearta comica, cei doi prieteni isi disputau ceva unul altuia, fara cuvinte, numai cu degetele. Se vedea ca era vorba de o aventura de dragoste si ca se acuzau unul pe altul.

La inceput, musafirul cu multa gravitate a ridicat amenintator degetul aratator, exprimand prin asta mustrare.

Sustov a raspuns la fel, numai ca nu cu aratatorul, ci cu degetul mic. Daca primul gest exprima amenintare, celalalt insemna ironie.

Cand, la urma urmelor, grasunul 1-a amenintat pe unchi cu degetul cel mare al labei sale enorme, noi am simtit in acest gest o ultima avertizare.

Discutia a decurs mai departe cu ajutorul palmelor. Ele zugraveau episoade intregi din trecutul lor. Unul dintre ei se furisa si se ascundea undeva. In acest timp, celalalt il cauta, il gasea si-1 batea. Dupa asta, primul fugea, iar al doilea il urmarea si-1 ajungea. Toate acestea se sfir-seau iar cu mustrarile dinainte, cu ironie si avertismente, toate exprimate numai cu degetele.

Dupa masa, la cafea, unchiul 1-a pus pe musafirul lui sa ne arate renumitul sau numar „Furtuna", pe care-1 juca admirabil nu numai cu pitoresc, dar si cu continut psihologic, daca se poate spune asa, folosindu-se numai de mimica si de cehi.

IV

PLASTICA

…anul 19..

Incepand de astazi s-a introdus, paralel cu gimnastica ritmica, cursul de plastica pe care-1 tine Xenia Petrovna Sonova.

Lectia a avut loc in foaierul teatrului. Tortov a fost de fata si a condus-o.

- Trebuie sa va purtati foarte constiincios fata de acest curs nou, a spus el.

Eu acord cursului de plastica o mare importanta. De obicei se socoteste ca trebuie sa-1 tina un profesor de dans, de tip obisnuit, mestesugaresc, ca arta coregrafica, cu metodele ei banale si pas-i ei, ar reprezenta acea plastica de care avem nevoie si noi, actorii de drama.

Asa sa fie oare ?

Iata, de pilda, sunt multe balerine care dau din minute cand danseaza, aratand spectatorilor atitudinile si „gesturile' lor si admirandu-se singure. Ele au nevoie de miscari s; de plastica de dragul miscarilor si a plasticii insasi. Ele studiaza dansul lor ca pas, independent de continutul lui si creeaza o forma lipsita d.e esenta.

Are nevoie artistul de drama de o asemenea actiune plastica exterioara, lipsita de continut ?

Afara de aceasta, aduceti-va aminte cum arata slujitoarele Terpsihorei dincolo de scena, cum se imbraca ele acasa. Umbla oare asa cum ne cere noua arta noastra ? Gratia lor specifica si zveltetea lor nefireasca sunt oare utile pentru scopurile noastre creatoare ?

Noi cunoastem si unii actori dramatici care au nevoie de plastica numai ca :sa cucereasca inimile admiratoarelor. Acesti actori isi croiesc atitudini din flexiunile frumoase ale trupului lor ; contureaza cu mainile in aer linii de miscari concepute exterior. Aceste „gesturi' pornesc din umeri, din solduri, din sira spinarii; ele se desfasoara superficial de-a lungul mainilor, picioarelor, intregului lor trup si se intorc inapoi spre punctul de pornire, fara sa fi savarsit nici un fel de actiune creatoare rodnica, fara sa aduca cu ele o stimulare interioara spre actiune, o tendinta de a indeplini o terna.

O miscare 'de felul acesta alearga, asa cum alearga comisionarii care duc scrisori, fara sa se intereseze de continutul lor.

Chiar daca aceste gesturi sunt plastice, totusi ele sunt tot atat de goale si de lipsite de sens ca fi miscarea minutelor dansatoarelor, facuta numai de dragul frumusetii. N-avem nevoie nici de metode de balet, nici de atitudini actoricesti, nici de gesturi teatrale care pornesc pe o linie exterioara superficiala. Ele nu vor reda viata spiritului omenesc a lui Othello, Hamlet, Ceatki si Hlestakov.

E mai bine sa cautam sa ne insusim aceste conventii actoricesti - atitudini si gesturi - pentru a indeplini o tema vie, pentru a scoate la iveala trairea interioara. Atunci gestul va inceta sa fie gest si se va transforma intr-o actiune autentica, rodnica si conforma unui scop.

Noi avem nevoie de miscari simple, expresive, cu continut. Unde sa le cautam deci ?

Exista si dansatoare, si artisti dramatici de alta structura decat primii. Ei si-au elaborat, o data si pentru totdeauna, o plastica proprie si nu se mai gandesc la acest capitol al actiunii fizice. Plastica a devenit insusirea, firea, a doua lor natura. Asemenea actori si dansatori nu danseaza, nu joaca, ci actioneaza, si nu pot sa actioneze altfel decat plistic.

Daca ar fi atenti la senzatiile lor, atunci ar simti in ei o energie care izvoraste din ascunzisuri adanci, din inima chiar. Ea trece prin tot trupul si nu e goala, ci plina de emotii, de dorinte, de teme care o imping pe linia interioara, pentru stimularea unei miscari sau a alteia.

Energia incalzita de sentiment, plina de vointa, indrumata de inteligenta conduce cu siguranta si cu mandrie, ca un ambasador car.e are o misiune importanta. Aceasta energie se manifesta intr-o

actiune constienta, traita, plina de continut, rodnica, care nu se poate savarsi oricum, mecanic, ci trebuie sa se indeplineasca in concordanta cu excitatiile sufletesti.

Energia, circuland prin reteaua sistemului muscular si iritand centrele interioare de miscare, provoaca actiunea exterioara.

Energia nu trece numai prin maini, prin sira spinarii, prin gat, dar si prin picioare. Ea stimuleaza actiunea muschilor picioarelor si mersul, care are o importanta extraordinara pe scena.

Se naste intrebarea : oare mersul pe scena e deosebit, nu e la fel cu cel din viata ?

Nu, nu e la fel cu cel din viata, tocmai pentru ca in viata noi toti nu umblam bine, in timp ce mersul scenic trebuie sa fie asa cum 1-a creat natura, dupa toate legile ei. in asta consta greutatea lui principala.

Oamenii pe care natura i-a lipsit de un mers frumos, firesc si care nu stiu sa-1 dezvolte cand se urca pe scena recurg la tot felul de siretlicuri posibile, ca sa-si ascunda cusurul. Pentru asta ei invata sa mearga intr-un fel deosebit, nefiresc, solemn, de reprezentatie. Ei nu umbla pe scena, ci defileaza. Totusi acest umblet teatral, actoricesc nu trebuie sa fie confundat cu mersul, scenic, bazat pe legile firesti ale naturii.

Sa vorbim deci despre mersul scenic, despre procedeele de a-1 forma, pentru ca sa alungam, o data pentru totdeauna, de pe scena, mersul pompos, actoricesc, teatral, obisnuit acum in teatre.

Cu alte cuvinte, haideti sa invatam din nou sa umblam atat pe scena, cat si in viata

Arkadie Nikolaevici nu-si ispravise bine expunerea, ca Veliaminova a si sarit de la locul ei si a trecut pe langa el, falindu-se cu mersul ei, pe care se vedea ca il socoteste model.

- Da ! a rostit prelung si semnificativ Arkadie Nikolaevici pri-

vandu-i fix piciorusele. - Chinezoaicele, cu ajutorul unor incaltaminte

stramte, prefac talpa omeneasca intr-o copita de vaca. Dar doamnele din

zilele noastre ce fac ? Sunt oare ele departe de chinezi, cand desfigureaza

cel mai complicat, cel mai minunat aparat al trupului nostru - picioa

rele omenesti, la care talpa joaca un rol atat de important ? Ce barbarie,

mai ales pentru femei, pentru actrite! Un mers frumos constituie una

dintre cele mai fermecatoare gratii, si asta se sacrifica modei prostesti,

tocurilor absurde.

Le rog dinainte pe toate dragutele noastre doamne sa vina la cursul de plastica cu o incaltaminte cu tocuri joase sau, si mai bine, fara tocuri. Garderoba noastra teatrala le va pune la dispozitie toate cele necesare pentru asta

Dupa Veliaminova, a umblat Veselovski, laudandu-se cu pasul lui usor. Ar fi mai just sa spunem ca el nu calca, ci zbura.

- Daca la Veliaminova talpile si degetele nu-si indeplinesc functia, in schimb la dumneata ele sunt prea sarguincioase, i-a spus Arkadie Niko

laevici. Dar asta nu e o nenorocire. Greu e sa dezvolti talpa, dar s-o

linistesti e incomparabil mai usor. Nu-mi fac eu griji pentru dumneata.

Lui Puscin, care a trecut greoi, leganandu-se pe langa Arkadie Nikolaevici, acesta i-a spus :

- Daca n-ai mai fi putut sa indoi un genunchi, din pricina unei rani sau a unei boli, ai fi alergat pe la toti doctorii sa-ti redea mobilitatea

necesara a piciorului. De ce acum, cand amandoi genunchii iti sunt aproape

atrofiati, esti atat de indiferent fata de acest neajuns ? Si cu toate astea,

miscarea genunchilor are o imensa insemnatate pentru umblat. Nu se poate

merge cu picioare tepene!

La Govorkov s-a constatat o insuficienta mobilitate a sirei spinarii, care participa si ea la mers si joaca un mare rol.

Lui Sustov, Arkadie Nikolaevici i-a propus sa-si unga soldurile, care ar fi parca ruginite si uzate. Asta le impiedica sa arunce piciorul inainte in masura cuvenita, ceea ce ii micsoreaza pasul si-1 face neproportionat fata de statura omeneasca.

La Dimkova, se vadeste tipator un cusur propriu femeilor. Picioarele ei, incepand de la solduri si pana la genunchi, sunt intoarse inauntru. Ele trebuie intoarse de la solduri in afara cu ajutorul gimnasticii la bara.

Talpile Maloletkovei sunt indreptate inauntru, in asa fel incat degetele picioarelor aproape se intalnesc.

Talpile lui Umnovih insa, dimpotriva, sunt prea intoarse in afara.

Mie, mi-a gasit Tortov o lipsa de ritm in miscarile picioarelor.

- Dumneata umbli asa cum vorbesc unii oameni din Sud : unele

cuvinte le spun prea rar, iar altele, dintr-o data, nu se stie de ce si pe neasteptate, prea repede, parca ar rasturna boabe de mazare. Asa e si cu umbletul dumitale. Faci intai o grupa de pasi masurati, apoi, brusc, picioarele incep sa-ti sara sau sa calce cu pasi marunti. Exista la dum neata o lipsa de cadenta In umblet, asa cum se intampla unei inimi bolnave.

Dupa ce mersul ne-a fost examinat si neam dat seama de cusururile proprii, ca si de ale altora, n-am mai stiut cum sa umblam. Trebuia, ca niste copii mici, sa invatam din nou aceasta arta grea si importanta.

Ca sa ne ajute in aceasta munca, Tortov a inceput sa ne explice constructia piciorului omenesc si principiile unui umblet just.

- Nu e nevoie sa ,fii atat actor, cat inginer si mecanic, ca sa intelegi si sa pretuiesti pana la capat rolul si actiunea aparatului nostru de mers,

ne-a spus el, drept introducere.

Picioarele omenesti, a urmat el, de la bazin si pana la talpa, ne amintesc mersul lin al trenului expres. Datorita unui resort multiplu de pistoane care lovesc sacadat in toate directiile, partea de sus a trenului, cea in care stau pasagerii, ramane apro.ape nemiscata, chiar cand el alearga cu o iuteala turbata si se zdruncina in toate partile. Acelasi lucru trebuie sa se petreaca la mersul omenesc sau la fuga. In acele momente, partea superioara a trunchiului, cu cosul pieptului, umerii, gatul si capul, trebuie sa ramana nezdruncinata, linistita si complet libera in miscarile ei, ca un pasager in clasa intai, intr-un compartiment confortabil. La asta contribuie, inainte de toate, sira spinarii.

Functiunea ei e, ca si aceea a unei spirale, de a se indoi in toate directiile la cea mai mica miscare, pentru ca sa respecte echilibrul umerilor si al capului, care, in masura posibilitatii, trebuie sa ramana linistite, fara sa se zguduie de loc. Soldurile, genunchii, gleznele si toate incheieturile degetelor de la picioare indeplinesc rolul resortului care, ca si la tren, se gaseste in partea inferioara a trupului nostru. Functiunea lor e sa modereze zguduiturile la mers si la fuga, la inclinarea trupului inainte, inapoi, la dreapta, la stanga sau, cum s-ar spune, a miscarilor asemanatoare cu clatinarea unei corabii in tangaj si in ruliu.

Ele au si o alta functiune : inaintarea corpului pe care il poarta. Asta se face asa ca trupul, tot asemeni trenului, sa pluteasca egal, in masura posibilitatilor, pe o linie orizontala, fara scoboriri sau ridicari mari.

Vorbind despre un asemenea fel de mers sau de fuga, imi amintesc de o intamplare care m-a uimit. O data observam niste soldati in mars. Piepturile, umerii si capetele lor se vedeau deasupra

gardului care ne despartea. Se parea ca nu merg, ci luneca pe patine sau pe schiuri, pe o suprafata complet neteda. Aveai senzatia unei lunecari, nu a ridicarii pasului de sus in jos.

Lucrul se petrecea asa pentru ca toate resorturile corespunzatoare de la solduri, genunchi, glezne si degetele picioarelor isi indeplineau minunat functiunea. Datorita acestui fapt, si partea superioara a trupului plutea parca deasupra gardului, pe o linie orizontala, fara sovairi verticale.

Pentru ca sa ne dam seama mai clar de rostul picioarelor si a partilor lor componente care indeplinesc functiunea resortului la vagon, am sa va spun cateva cuvinte despre fiecare dintre ele.

O sa incep cu partea superioara, adica cu soldurile si bazinul. Ele au o functiune dubla : in primul rand, ca si sira spinarii, functia de a modera zdruncinaturile laterale si leganarea trupului la dreapta si la stanga in^ timpul mersului ; in al doilea rand, de a arunca inainte piciorul cand se face un pas.

Aceasta miscare trebuie sa se produca larg si liber, potrivit cu statura respectiva, cu lungimea piciorului, cu marimea pasului, cu iuteala dorita, cu tempo-ul si caracterul mersului.

Cu cat piciorul e mai bine aruncat inainte din sold, cu cat ramanem in urma mai liberi si mai usori, cu atat mai mare va deveni pasul si mai iute inaintarea. Aceasta aruncare din solduri a picioarelor, atat inainte cat si inapoi, nu trebuie sa depinda de loc de trup. Cu toate acestea, ultimul cauta adesea sa ia parte la inaintare cu ajutorul inclinarii inainte si inapoi, pentru intensificarea inertiei miscarii progresive, care trebuie sa fie produsa exclusiv numai de catre picioare,

Asta cere exercitii speciale pentru dezvoltarea pasului, pentru o libera si larga aruncare inainte, din solduri, a piciorului.

Iata un asemenea exercitiu : Sculati-va si rezemati-va ba cu umarul si cu soldul drept, ba cu cel sting, de o coloana sau de pervazul usii. E nevoie de acest sprijin, pentru ca trupul sa-si pastreze invariabil pozitia verticala si sa nu se poata inclina nici inainte, nici inapoi, nici la dreapta, nici la stinga. intarind prin acest procedeu pozitia verticala a trupului.

stati ferm pe piciorul care se lipeste de coloana sau de usa. Ridicati-va usor pe varfuri si aruncati celalalt picior cand inainte, cand inapoi, tinin-du-1 drept, fara sa-1 indoiti din genunchi. Cautati ca miscarea piciorului sa se faca, atat inainte cat si inapoi, intr-un unghi drept. Aceasta gimnastica trebuie sa se faca la inceput numai de cateva ori si intr-un tempo rar, iar apoi de mai multe ori, ca sa exersiati muschii corespunzatori. Fireste ca nu trebuie sa ajungeti la limita dintr-o data, ci treptat, sistematic.

Dupa ce veti face acest exercitiu eu un picior, sa zicem cu cel drept, intoarceti-va, rezemati-va de coloana sau de usa cu cealalta parte a trupului, si faceti acelasi exercitiu cu piciorul stang.

Bagati de seama, atat in primul caz cat si in al doilea, ca, atunci cand aruncati picioarele, talpa sa nu ramana in unghi drept, ci sa se intinda si ca in directia miscarii.

in timpul mersului, asa cum s-a mai spus, soldurile ba se lasa in jos, ba se ridica in sus. In clipa in care se ridica soldul drept (la aruncarea inainte a piciorului drept), soldul stang se lasa in jos o data cu ramanerea piciorului stang inapoi. In articulatiile soldurilor se simte in timpul asta o miscare de rotatie.

Dupa bazin, resorturile care urmeaza sunt genunchii. Asa cum s-a mai spus, au si ei o functiune dubla : pe de o parte sa miste trupul inainte, iar pe de alta sa tempereze salturile si zdruncinaturile verticale pricinuite de trecerea greutatii corpului de pe un picior pe altul. In acest moment, unul din picioare, cel care ia greutatea asupra lui, e putin indoit din genunchi, atat cat e necesar pentru echilibrul umerilor si al capului. Dupa ce soldul si-a indeplinit pana la capat functia lui de a deplasa trunchiul inainte si de a reglementa echilibrul, vine randul genunchilor, care se indreapta si prin asta imping mai departe inainte trupul pe care-1 poarta.

Al treilea fel de resort - de fapt nu e unul singur, ci o grupa intreaga de resorturi care modereaza miscarea si in acelasi-timp deplaseaza trupul - este alcatuit din glezne, talpi si toate incheieturile degetelor picioarelor. Acesta e un aparat foarte complicat, ingenios si insemnat pentru mers, asupra caruia tin sa va atrag atentia in chip special.

indoirea picioarelor la glezne, ca si la genunchi, ajuta la deplasarea mai departe a corpului.

Talpile si, mai ales, degetele participa nu numai la aceasta actiune, dar au si alta functie. Ele modereaza zguduiturile in timpul miscarii. Importanta lor, atat in prima actiune, cat si in a doua, e foarte mare.

Exista trei metode de a se folosi de aparatul talpilor si degetelor picioarelor. De aici trei feluri de mersuri.

Primul este de a calca, inainte de toate, pe calcaie.

Al doilea de a calca pe toata talpa.

Al treilea, asa-numitul umblet grec a la Isadora Dunkan ', calca inainte de toate pe degete, ca apoi miscarea sa se desfasoare spre talpa pana la calcai si inapoi de la talpa la degete, si mai departe, in sus, pe picior.

Am sa vorbesc deocamdata despre primul fel de mers, cel mai frecvent, pe calcaie. La acest umblet, cum s-a mai spus, calcaiul ia primul asupra lui greutatea trupului si transmite miscarea pe toata talpa, pana la degete. Acestea nu se indoaie de loc sub ea, ci, dimpotriva, parca se infig in parnint ca ghearele animalelor.

Pe masura ce greutatea trupului incepe sa apese si luneca prin toate incheieturile degetelor, ele se indreapta si prin asta se desprind de parnint, pana cand, in sfarsit, miscarea ajunge pana la capatul primului deget al piciorului. Tot trupul se reazema pe el un timp oarecare, ca pe poMe-le dansatoarelor, fara sa-si intrerupa miscarea continua, datorita inertiei. Grupa inferioara a resortului, de la glezne pana la capatul primului deget, joaca aici un rol foarte mare si important.

Ca sa va arat influenta degetelor la marimea pasului si la iuteala deplasarii, o sa va dau un exemplu din experienta mea proprie.

Cand merg spre casa sau spre teatru si degetele picioarelor isi indeplinesc munca deplin si pana la capat, daca merg cu o iuteala egala, ajung la tinta mersului meu cu cinci sau cu sapte minute mai repede decat atunci cand merg fara participarea cuvenita in munca a degetelor picioarelor si a talpilor, care isi transmit una alteia miscarea. Important e ca degetele, cum s-ar spune, „sa duca' pasul pana la capat.

Degetele modereaza zdruncinaturile si au si aici o imensa insemnatate. Rolul lor e deosebit de important in momentul cel mai greu, la umbletul lunecos, atunci cand zdruncinaturile verticale, nedorite in umblet, pot sa se manifeste cu cea mai mare forta, adica in momentul in care greutatea trupului trece de pe un picior pe altul. Acest stadiu de trecere e cel mai primejdios in miscarea lunecoasa. In acel moment totul depinde de degetele picioarelor (si mai ales de primul deget), care pot mai mult decat alte resorturi sa atenueze deplasarea greutatii trupului, prin actiunea de amortizare, a extremitatilor.

Am cautat sa va zugravesc functiunile tuturor partilor componente ale picioarelor sl pentru asta am examinat separat actiunea fiecareia dintre ele. Dar, de fapt, toate aceste parti nu lucreaza separat, ci simultan, intr-o colaborare deplina si amicala, intr-o corelatie si dependenta stransa a unuia fata de celalalt. Asa, de pilda, in momentul deplasarii corpului de pe un picior pe altul, in al -doilea stadiu de deplasare a trupului inainte, cat si in al treilea moment de indepartare si transmitere a greutatii pe celalalt picior, toate partile mobile ale aparatului piciorului participa intr-o actiune reciproca, intr-o masura sau in alta. Nu e cu putinta sa zugravesti in scris toate aceste relatii reciproce si ajutorul lor reciproc. Ele trebuie cautate in voi cu ajutorul propriilor voastre senzatii in timpul miscarii. Eu pot numai sa va fac o schema a muncii minunatului si complicatului aparat mobil al piciorului

Dupa explicatiile pe care ni le-a dat Arkadie Nikolaevici, toti elevii au inceput sa umble mult mai prost decat inainte, nici dupa deprinderea veche, nici dupa cea noua. Totusi, Arkadie Nikolaevici a observat la mine unele progrese, dar a adaugat pe loc :

- Da, umerii si capul dumitale se feresc de zdruncin. Da, dumneata luneci, dar numai pe pamant, nu zbori prin aer. De aceea umbletul dumitale seamana mai mult a lunecare, a tarare. Dumneata umbli ca chelnerii din restaurante, care se tem sa nu verse farfuriile cu supa sau tavile cu mancare si sosuri. Ei isi feresc de clatinare si de zguduituri trupul, mainile si impreuna cu ele si tava.

Totusi, lunecarea in umblet e buna, dar numai pana la un anumit punct. Daca ea trece insa limitele, atunci apare exagerarea, vulgaritatea pe care o cunoastem la chelnerii din restaurante. E nevoie de o anumita balansare a trupului de sus in jos. Umerii, capul si trunchiul trebuie sa pluteasca in aer, dar nu intr-o linie absolut dreapta, ci usor ondulata.

Umbletul nu trebuie sa fie asemanator cu o tarare, ci trebuie sa semene cu un zbor.

L-am rugat sa-mi explice diferenta intre una si alta.

Am inteles ca in umbletul tarator, atunci cand trupul se deplaseaza de pe un picior pe altul, de pe cel drept pe cel sting, primul picior isi termina functiunea in acelasi moment in care al doilea si-o incepe. Cu alte cuvinte, piciorul stang transmite greutatea trupului, iar cel drept o primeste in acelasi timp. In felul acesta, intr-un umblet lunecos, tarator nu exista un moment in care trupul sa para ca zboara in aer, sprijinindu-se numai pe primul deget al piciorului, care duce pana la capat linia miscarii sortita lui. In umbletul asemanator zborului insa exista un moment in timpul caruia omul parca se desprinde pentru o clipa de pamant, ca dansatoare pe pointt Dupa acest avant aerian de o clipa, urmeaza o coborare lina, nesimtita, fara zdruncinaturi si greutatea trupului e trecuta de pe un picior pe altul.

Arkadie Nikolaevici da acestor doua momente - de zbor si de trecere lunecoasa de pe un picior pe altul - o importanta foarte mare : datorita lor,, umbletul omenesc capata usurinta, ritm, continuitate, zbor, gratie.

Totusi nu e atat de simplu, cum s-ar parea, sa zbori in mers.

In primul rand e greu sa prinzi chiar momentul de zbor. Dar, din fericire, eu am si izbutit s-o fac. Atunci Tortov a inceput sa ma necajeasca, spu-nindu-mi ca fac un salt in linie verticala.

- Dar cum sa-ti iei zborul fara asta ?

- Nu trebuie sa zbori in sus, ci inainte, pe linie orizontala. Afara de asta, Arkadie Nikolaevici cere sa nu existe nici oprire, nici incetinire in miscarea progresiva a trupului. Zborul inainte nu trebuie sa se intrerupa nici o clipa. Stand pe varful primului deget al piciorului, trebuie sa continui, conform inertiei, sa te misti inainte in acelasi tempo cu care ai inceput pasul. Un asemenea umblet zboara deasupra ipamintului, nu se ridica dintr-o data in sus, pe linie verticala, ci pluteste pe linie orizontala, * inainte, mereu .inainte, desprinzandu-se pe nesimtite de pamant, ca un aeroplan in primul minut de decolare, si coboara tot atat de lin ca si el, fara sa salte in sus si in jos. Miscarea orizontala inainte da o linie putin sinuoasa, ondulata, iar salturile in sus si caderea in jos pe linie verticala dau umbletului o linie stramba, de zig-zag, stangace.

Daca azi ar fi intrat in clasa noastra o persoana straina, ar fi crezut ca a nimerit intr-un spital, in salonul paraliticilor. Toti elevii isi miscau picioarele cu multa gravitate, cu atentia Indreptata asupra muschilor, de parca ar fi avut de rezolvat o problema grea. Parca li se incurcasera centrele de miscare; ceea ce se facea inainte instinctiv si mecanic, cerea acum interventia constiintei, care s-a dovedit a fi putin cunoscatoare in problemele anatomiei si ale sistemului de miscare a muschilor. Parca nu trageau de sforicica de care trebuia si, din pricina asta, rezultau miscari neasteptate, ca ale marionetelor carora li s-au incurcat sforile.

In schimb, datorita atentiei incordate cu care ne urmaream miscarile, a trebuit sa apreciem toata subtilitatea si complexitatea mecanismului piciorului nostru.

Cat de legate si de inlantuite sunt toate una de alta !

Tortov ne-a rugat sa ducem pasul ptna la capat.

Sub supravegherea directa a lui Arkadie Nikolaevici si conform indicatiilor lui, ne-am miscat incet, pas cu pas, urmarindu-ne senzatiile.

Tortov, cu un bastonas in mina, indica in fiecare moment in ce loc se petrecea incordarea musculara la piciorul meu drept.

In acelasi timp, de cealalta parte, Ivan Platonovici venea dupa mine, indicand, cu un alt bastonas, aceeasi miscare de incordare musculara la piciorul meu stang.

- Uita-te - a spus Arkadie Nikolaevici - in timp ce bastonasul meu luneca in sus pe piciorul dumitale drept, care e intins inainte si primeste asupra sa greutatea trupului, bastonasul lui Ivan Platonovici aluneca in jos pe piciorul dumitale sting, care trece greutatea asupra piciorului drept si impinge trupul spre el. Si uite ca acum are loc o miscare inversa a bastonasului: al meu luneca in jos, iar bastonasul lui Ivan Platonovici luneca in sus. Observi oare ca aceasta miscare a bastonaselor, care alterneaza de la degetele picioarelor spre sold si de la sold spre degete, se face la amandoua picioarele intr-o ordine inversa si intr-o directie contrarie, adica atunci cand bastonasul de pe piciorul stang luneca in jos, bastonasul meu de pe piciorul drept, luneca in sus, si, invers, cand al meu coboara, bastonasul lui Ivan Platonovici se ridica ? Asa se misca pistoanele intr-o masina cu aburi de tip vertical. Observati oare cum indoirile si intinderile in articulatii alterneaza, unele cu altele in ordine consecventa de sus in jos si de jos in sus ?

Daca ar exista un al treilea bastonas, atunci s-ar putea arata cu el cum o iparte de energie se urca in sus de-a lungul sirei spinarii, moderind zdruncinaturile si pastrand echilibrul. Dupa ce isi ispraveste lucrul, incordarea sirei spinarii coboara din nou in solduri si mai jos, catre degete, de unde a venit. Observati inca un amanunt ? a explicat mai departe Arkadie Nikolaevici. Cand bastonasele miscatoare se urca spre solduri, atunci se petrece o oprire de o secunda, in timpul careia bastonasele noastre se invir-tesc acolo unde se afla articulatiile si pe urma coboara ,in jos.

~ Da, observam, am spus noi. Ce inseamna aceasta rotire a bas-tonaselofl ?

- Cum, voi singuri nu simtiti aceasta rotire in solduri ? Acolo parca se rasuceste ceva, inainte de a se lasa in jos.

Asta imi aduce aminte de roata cu ajutorul careia locomotiva, care a ajuns la statia finala, se rasuceste in loc ca sa porneasca inapoi.

Si in soldurile noastre exista un cerc de rotire asemanator, a carui miscare o simt.

inca o observatie: nu simtiti cat de dibaci lucreaza soldurile noastre in momentul primirii si transmiterii incordarii care vine si pleaca ?

Ele, ca si regulatorul masinii cu aburi, produc balansul care modereaza zdruncinaturile in momentele primejdioase. In acest timp soldurile se misca de sus in jos si de jos in sus.

*

Astazi, cand mergeam pe strada, in drum spre casa, trecatorii ma socoteau probabil beat sau anormal.

invatam sa umblu.

Cat e de greu !

Momentul deplasarii greutatii trupului de pe un picior pe altul e cel mai complicat.

Apropiindu-ma de casa, la capatul drumului am izbutit parca sa suprim zguduitura la deplasarea trupului de pe un picior pe altul, adica de la degetele piciorului drept la calcaiul celui sting si invers (dupa ce miscarea s-a transmis prin toata talpa piciorului stang) de la degetele piciorului stang la calcaiul piciorului drept. Afara de asta, am inteles din propriile mele senzatii ca plutirea si continuitatea miscarii in linie orizontala depinde de actiunea comuna a tuturor resorturilor si arcurilor picioarelor, de buna corespondenta a soldurilor, genunchilor, gleznelor, calcaielor si degetelor.

M-am oprit, ca de obicei, in fata monumentului lui Gogol, sa mai rasuflu. M-am asezat pe o banca, am inceput sa observ trecatorii, sa le controlez umbletul, si ce sa vezi ? Nici unul dintre cei ce au trecut pe langa mine nu ducea miscarea pana la capatul degetelor picioarelor si nu raminea nici a suta parte dintr-o secunda in aer, pe un deget. Numai la o singura fetita mica am observat un mers care zbura si nu se tara, asa cum era mersul tuturor celorlalti, fara exceptie.

Da ! Tortov are dreptate afirmand ca oamenii nu stiu sa se foloseasca de minunatul aparat al piciorului lor.

Trebuie sa invat. Trebuie sa invat totul de la inceput: sa umblu, sa vorbesc, sa privesc, sa actionez.

inainte, cand se intampla ca Arkadie Nikolaevici sa afirme acest lucru, eu zambeam in sinea mea, crezand ca se exprima asa pentru a fi mai convingator. Dar acum am invatat sa inteleg sensul adevarat al cuvintelor lui, ca pe un program al muncii de formare a calitatilor fizice.

A recunoaste asta, inseamna a face jumatate din treaba.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a fost din nou la lectia de plastica. Si iata ce ne-a spus :

- Miscarea si actiunea care se nasc in ascunzisurile sufletului si se dezvolta pe linie interioara sunt necesare adevaratilor artisti dramatici, din balet si din alte arte scenice si plastice.

Numai asemenea miscari ne sunt utile pentru intruchiparea artistica a vietii spiritului omenesc a rolului.

Numai prin trairea interioara a miscarii poti sa inveti s-o intelegi si s-o simti.

Cum sa obtii toate astea ?

La aceasta intrebare, o sa va ajute Xenia Petrovna.

Arkadie Nikolaevici a lasat-o pe ea un timp sa conduca lectia.

- Uitati-va - ne-a spus Sonova - am putin mercur in mana asta si uite ca-1 torn incetisor in cealalta mana, in degetul aratator al mainii drepte. In varful degetului.

Spunand aceste cuvinte, ea s-a prefacut ca introduce mercurul imaginar inauntrul degetului, in muschii motrici.

Varsati-1 acum mai departe, in tot trupul, ne-a cerut ea. Fara sa va grabiti ! Treptat ! La inceput prin incheieturile degetelor, acum indrep-tati-le ca sa lase sa treaca mercurul prin mana, prin incheietura ei, apoi, mai departe, prin brat, spre cot. A ajuns ? A trecut ? O simtiti clar ? Nu va grabiti s-o simtiti ! Perfect! Acum, fara graba, treceti-1 mai departe cu atentie, prin brat, spre umar ! Asa e bine! Minunat. Iata ca toata mana s-a desfasurat, s-a indreptat si s-a ridicat in sus cu toate incheieturile si indoiturile ei. Acum varsati mercurul in directia inversa. Nu, nu, nu asa, in nici un caz ! De ce sa lasati in jos tot bratul dintr-o data, ca pe un bat ? Asa faceti mercurul sa alunece in varful degetului si sa se verse pe jos Faceti-1 sa lunece incet, incet ! La inceput de la umar spre cot. indoiti, indoiti cotul ! Asa ! Dar deocamdata nu lasati in jos cealalta parte a bratului. Pentru nimic in lume, pentru ca varsati tot mercurul. Asa. Acum sa mergem mai departe. Varsati mercurul de la cot spre incheietura mainii. Nu dintr-o data, nu dintr-o data ! Urmariti atent atent. De ce ati lasat mina in jos ? Tineti-o in sus, ca altfel se varsa mercurul ! incet, incet! Perfect! Acum turnati cu prudenta, ca sa nu-1 varsati, ince-pind de la mana, in ordine, spre cele mai apropiate incheieturi ale degetelor. Asa, lasati-le mai jos, mai jos. incetisor. Asa. Ultima indoire. Tot bratul e coborat si mercurul s-a varsat.

Acum o sa va torn mercur in crestetul capului, s-a adresat ea lui Sustov. Iar dumneata sa-1 faci sa lunece in jos prin gat, prin toate vertebrele sirei spinarii, prin bazin, prin piciorul drept si inapoi pana la bazin ; sa treci mercurul mai departe in piciorul stang pana la degetul mare si inapoi, in sus, in bazin. De acolo prin vertebre, in sus, spre gat si, in sfarsit, prin gat si cap, in crestet

Noi am facut sa lunece in noi mercurul imaginar pana la degetele picioarelor si ale mainilor, pana in umeri, pana in coate, pana in genunchi, pana la nas, pana la barbie, pana in crestet si l-am dat afara.

Am simtit oare trecerea acestei miscari prin sistemul nostru musculari sau doar ne-am inchipuit ca simtim inauntrul nostru lunecarea mercurului imaginar?

Profesoara nu ne lasa sa ne gandim la aceasta problema si ne cerea sa facem exercitii fara sovaire.

54 Are sa va explice imediat Arkadie Nikolaevici tot ce trebuie, ne-a spus Sonova. Dar deocamdata lucrati atent, atent, inca, inca, inca ! Trebuie sa faceti multe exercitii ca sa obtineti aceasta senzatie.

55 Vino incoace repede, m-a chemat Arkadie Nikolaevici si spune-mi deschis : nu gasesti oare ca toti tovarasii dumitale au devenit mai plastici in miscarile lor decat erau inainte ?

Am inceput sa-1 urmaresc pe grasunul de Puscin. Rotunzimea miscarii lui m-a uimit. Dar mi-am spus repede ca-1 ajuta faptul ca e gras.

Dar iat-o pe uscativa de Dimkova, cu umerii, coatele si genunchii ei ascutiti. De unde s-a ivit in ea flexibilitatea si tendinta spre plastica ? Nu cumva mercurul imaginar, cu miscarea lui continua, a dat acest rezultat ?

Partea urmatoare a lectiei a fost condusa de Arkadie Nikolaevici. El ne-a spus :

- Sa analizam acum ceea ce v-a invatat Xenia Petrovna.

Ea v-a trezit atentia fizica pentru urmarirea miscarii energiei de-a lungul retelei interioare musculare. Avem nevoie de aceeasi atentie pentru a cauta in noi crisparile in procesul destinderii muschilor, despre care am vorbit mult la timpul lor. Si ce altceva inseamna crisparea musculara decat impotmolirea pe drum a energiei motrice ?

Voi mai stiti din experienta emiterilor de raze ca energia nu se misca numai inauntrul nostru, dar ca ea emana din noi, din ascunzisurile sentimentului, si se indreapta asupra obiectului care se gaseste in afara de noi.

Atat in procesele acelea, cat si in cele de acum, atentia fizica joaca un mare rol in domeniul miscarii plastice. Important e ca aceasta atentie sa circule necontenit impreuna cu energia, deoarece asta ajuta sa se creeze linia infinita, atat de necesara in arta.

Dar aceasta continuitate nu e necesara numai in arta noastra, ci si in celelalte arte. intr-adevar, ce credeti : in muzica e nevoie ca sunetul sa aiba o asemenea linie ?

E limpede ca pana cand arcusul nu va incepe sa se miste ritmic si fara oprire pe strune, vioara nu va canta melodia.

Si ce se va intampla daca ii veti lua pictorului linia continua a desenului ? ne-a intrebat mai departe Tortov. Fara ea va putea el sa schiteze macar conturul desenului ?

Fireste ca nu va putea : pictorul are nevoie de linie pana la capat.

Si ce veti spune despre un cantaret care va scoate un sunet intretaiat ca o tusje, in loc sa emita o nota continua, melodioasa ? a intrebat Tortov.

56 L-as sfatui sa nu se mai urce pe scena, ci sa intre in spital, am glumit eu.

57 Acum incercati sa-i luati dansatorului linia miscarii pe care o traseaza. Credeti ca fara ea va putea sa creeze dansuJ ? ne-a intrebat Arkadie Nikolaevici.

58 Fireste ca nu va putea, am confirmat eu.

59 Si artistul dramatic are nevoie de linia continua a miscarii. Sau credeti ca tie putem lipsi de ea ? ne iscodea Tortov.

Noi am fost de acord cu faptul ca linia miscarii ne e necesara si noua. - De aci rezulta ca ea e necesara tuturor artelor, a rezumat Arkadie Nikolaevici. Dar si asta e putin. Arta insasi se naste in momentul in care se creeaza linia continua, care se prelungeste, a sune-iului, glasului, desenului, miscarii. inainte de a se naste ea insa, exista sunete, strigate, note, exclamatii separate in toc de muzica, sau liniute, puncte separate In loc de desen, sau tresariri convulsive in loc de miscare si nu poate fi vorba nici de muzica, nici de canto, nici de desen si pictura, nici de dans, nici de arhitectura, nici de sculptura, nici, in sfarsit, de arta scenica.

Vreau ca voi singuri sa urmariti felul cum se creeaza aceasta linie infinita a miscarii.

Uitati-va la mine si repetati tot ce am sa fac, ne-a spus Tortov, Acum, dupa cum vedeti, mana mea cu mercurul imaginar in degete e lasata in jos. Dar eu vreau s-o ridic. Metronomul sa bata intr-un tempo cat mai rar, nr. 10 ' de pilda. Fiecare bataie reprezinta o patrime de nota. Patru lovituri fac tactul in patru patrimi, pe care il fixez pentru ridicarea bratului

Arkadie Nikolaevici a dat drumul metronomului si a spus ca incepe sedinta.

- Aveti primul moment, o patrime, in timpul careia se indeplineste una din actiunile componente, ridicarea bratului si trecerea energiei launtrice de la umar pana la cot.

Partea bratului care a ramas neridicata, trebuie sia fie eliberata de incordare si sa atarne ca o cravasa. Muschii liberi fac ca bratul sa fie mladios si ca, atunci cand se desfasoara ca sa se indrepte, sa fie ca gatul unei lebede.

Sa tineti minte ca ridicarea si lasarea, ca si celelalte miscari ale mii-nilor, trebuie sa ste faca aproape de trup. Mina care e departata de corp' e ca un baston pe care-1 ridici de un capat. Trebuie sa departezi mina de tine si la sfarsitul miscarii s-o aduci din nou spre tine. Gestul porneste de la umar spre varfurile degetelor si inapoi, de la viriurile degetelor spre umar.

Continuu ! Doi iata a doua patrime a tactului in timpul careia se face urmatoarea actiune curenta : ridicarea celeilalte parti a bratului si varsarea mercurului imaginar din cot in mina.

Mai departe! ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Trei Iata urmatorul moment care formeaza a treia patrime, sortita ridicarii mainii si trecerii energiei prin incheieturile degetelor.

Si, in sfarsit, patru lata ultima patrime, sortita ridicarii tuturor degetelor.

Las bratul in jos, tot asa cum l-am ridicat, acordand fiecareia dintre cele patru indoiri cate o patrime de nota.

Unu doi trei patru

Arkadie Nikolaevici a rostit comanda pe un ton sacadat, taios, scurt, militaresc :

- Unu Pauza in asteptarea urmatorului moment. Doi Iar o pauza. Trei Din nou o pauza. Patru pauza si asa mai departe.

Avand in vedere incetineala tempo-ului, intervalele intre cuvintele de comanda erau lungi. Loviturile metronomului, urmate de inactiunea tacita, impiedicau ritmul plutitor. Bratul se misca in salturi ca o caruta care trece peste un sir de gropi si se infunda in ele.

- Acum sla repetam inca o data exercitiul facut, dar impartind si

mai marunt intervalul socotit pana acum, asa ca fiecare patrime sa cu

prinda in ea nu numai un singur „unu', ci doi „unu' intregi : „unu-unu',

in felul duoletului in muzica ; nu simplu un „doi', ci „doi-doi', nu un

simplu „trei', ci „trei-trei', nu un simplu „patru', ci „patru-patru'. Ca ur

mare, in fiecare tact vor fi pastrate cele patru patrimi de note anterioare,

dar fragmentate in opt momente mai scurte sau in opt optimi.

Am facut si acest exercitiu.

- Cum vedeti - a spus Arkadie Nikolaevici - intervalele intre momentele calculate au devenit mai scurte, deoarece acum se cuprind mai

multe momente intr-un tact, si asta contribuie oarecum la ritmul de plu

tire al miscarii.

Ce ciudat ! Se poate oare ca rostirea mai repede a cifrelor calculului sa influenteze asupra ritmului ridicarii si coborarii? Fireste ca secretul nu consta in cuvinte, ci in atentia indreptata asupra miscarii energiei. Ea creste in momentele calculate, pe care trebuie sa le urmaresti cu perseverenta. Cu cat intervalul e faramitat in mai multe parti, cu atat partile din tact se scurteaza, cu atat il umplu mai dens si cu atat mai continua e linia atentiei care urmareste cea mai mica miscare a energiei. Daca am fragmenta intervalul si mai mult, atunci particelele fragmentate pe care va trebui sa le urmarim vor fi si mai numeroase. Ele vor umple tactul si, datorita acestui fapt, se va forma o si mai neintrerupta linie a atentiei si a miscarii energiei si prin urmare a mainii insasi.

Haide sa verificam in practica tot ce v-am spus

S-a facut o serie intreaga de probe, in timpul carora patrimea de nota din fiecare tact era impartita in trei (triolete), in patru (cvadriolctc), in sase (sextolete), in douasprezece, saisprezece, douazeci

si patru si in fragmente si mai marunte. Legatura miscarii ajungea pana la o continuitate deplina, ca si vajaitul sonor in care se transformase numaratoarea.

- un un un un un un unu doi doi doi doi doi doi doi doi trei trei trei trei trei trei trei trei patru patru patru patru patru patru

N-am putut sa urmaresc acest calcul, pentru ca cerea o viteza in vorbire la care nu pot ajunge.

Glasul bazaia, limba se impleticea, dar era peste putinta sa deslusesti cuvintele. O data cu repeziciunea turbata a calcularii, bratul se misca vara intrerupere si foarte incet, deoarece tempo-ul ramanea acelasi, nr. 10 dupa metronom.

S-a creat un ritm minunat. Bratul se desfasura si se strangea ca gatul unei lebede.

Arkadie Nikolaevici ne-a spus :

- Trebuie sa facem iar o comparatie cu automobilul. Si el, la prima miscare are explozii rare, dar pe urma ele devin neintrerupte ca miscarea

insasi.

Asa si calculul vostru : inainte comanda era parca scuipata, iar acum fragmentele calculului s-au unit intr-o singura linie continua de murmur si de miscari incete, plastice. Sub aceasta forma ea a devenit utila artei, deoarece a dat la iveala o cantilena, o continuitate a miscarii.

O veti simti mai bine cand veti actiona in sunetul muzicii, care va va inlocui murmurul sonor al calculului cu un sunet frumos si cu aceeasi linie continua

IvaYi Platonovici s-a asezat la pian, a cantat lin si incet, iar noi, in sunetul muzicii, am inceput sa intindem bratele, .picioarele si sa ne indoim sira spinarii.

- Simtiti - a spus Arkadie Nikolaevici - cum energia voastra pa

seste grav pe linia infinita interioara ?!

Umbletul acesta creeaza ritmul si plasticitatea miscarii de care avem nevoie.

Aceasta linie interioara iese din ascunzisuri adinei, iar energia este saturata de indemnurile sentimentului, vointei si inteligentei.

Cand cu ajutorul exercitiilor sistematice va veti obisnui cu actiunile, veti incepe sa te gustati si sa va fie dragi, nu pe linia exterioara, ci pe cea interioara, atunci veti afla ce inseamna sentimentul miscarii si plastica

Dupa ce am sfarsit exercitiile, Arkadie Nikolaevici ne-a spus :

- Linia miscarii neintrerupte, continui, reprezinta in arta noastra

materialul crud din care se poate crea plastica.

in acelasi fel in care firul de bumbac sau de lina trece fara oprire prin masina de tors si e rasucit pe masura ce trece, si in arta noastra linia continua a miscarii e supusa unei slefuiri artistice : ea poate usura pe alocuri actiunea, o poate intensifica, o poate grabi, incetini, retine, rupe, accentua ritmic, in sfarsit ea poate face ca miscarea sa coincida cu momentele accentuate ale tempo-ritmului.

Care s'int atunci clipele din miscarea in curs, care trebuie sa coincida cu bataile tactului socotite in gand ?

Aceste momente sunt secundele abia perceptibile, in timpul carora energia trece prin articulatiile, prin incheieturile degetelor sau prin vertebrele sirei spinarii.

Atentia noastra remarca tocmai aceste clipe. Varsand mercurul imaginar dintr-o incheietura intr-alta, am marcat in atentia noastra aceleasi

momente de trecere a energiei prin umar, cot, incheietura mainii, incheieturile degetelor, apoi am facut aceleasi exercitii si in sunetul muzicii.

Chiar daca coincidenta nu s-a produs tocmai in secundele in care s-ar fi cuvenit, ci cu intarziere, cu omiterea unui mare numar de momente calculate ; chiar daca ele trec repede pe alaturi de voi si va intrec ; chiar daca, in sfarsit, tactele calculate nu au fost juste, ci doar o masuratoare aproximativa a timpului, important e faptul ca aceasta actiune masurata v-a saturat cu tempo-ritm, ca ati simtit tot timpul masura si ati urmarit cu atentie calculul fragmentat pe care limba n-avea timpul sa-1 rosteasca. Asta a creat linia neintrerupta a atentiei si, o data cu ea, si linia continua a miscarii pe care am cautat-o

Ce placut e sa imbini miscarea interioara a energiei cu melodia !

Viuntov care, cu fata transpirata, lucra alaturi de mine, gasea ca' muzica parca unge. miscarile, din care pricina energia parca pluteste.

Sunetele si ritmul contribuie la caracterul lin si la usurinta miscarii, fapt datorita caruia se pare ca bratele isi iau parca singure zborul de langa trup.

Am facut aceleasi exercitii nu numai cu bratele, dar si cu sira spinarii, si cu gatul. Energia circula prin vertebrele sirei spinarii absolut la fel ca in timpul exercitiilor pentru „destinderea muschilor'.

Cand luneca de sus in jos, ti se parea ca te cobori in infern. Cand insa se ridica in sus pe sira spinarii, ti se parea ca te desprinzi parca singur de pamant.

In sfarsit, am trecut la exercitii analoage cu picioarele.

Energia, circuland in picioare, stimula actiunea muschilor picioarelor si umbletul.

Cand energia trecea intr-un ritm lin si masurat, atunci si umbletul devenea lin, masurat si plastic. Cand insfa energia circula dezordonat, cu opriri la jumatate de drum in articulatii sau in alte centre de miscare, atunci umbletul devenea aritmie, plin de salturi felurite.

- O data ce in umblet exista linia continua a miscarii - ne-a spus Arkadie Nikolaevici - inseamna ca in el exista tempo si ritm.

Miscarea, ca si in maini, e impartita in momente diferite de trecere a energiei prin incheieturi si articulatii (intinderea picioarelor, deplasarea trupului, impingerea, deplasarea piciorului, moderarea socului etc).

De aceea, in exercitiile voastre de mai tarziu nu trebuie sa faceti sa coincida accentele tempo-ritmului in mers cu linia miscarii energiei exterioare, ci cu cea interioara, asa cum am facut-o cu bratele si cu sira spinarii.

Cita atentie cere urmarirea justei masuri, a miscarii ritmice, a energiei motrice!

O cat de mica oprire sau retinere a ei, si zdruncinul, de care nu e ne-

voie, s-a produs, continuitatea si ritmul miscarii sunt calcate, cadenta e stricata

Am mai fost pusi sa oprim in loc si energia motrice. Si asta se petrecea in ritm si in tempo si se crea o stare de imobilitate. Atunci cand era justificata launtric, credeai in ea.

Aceasta stare se transforma intr-o actiune oprita in loc, intr-o statuie insufletita. Atunci cand totul e justificat launtric, nu e placut numai sa actionezi, dar si sa stai nemiscat, in tempo-ritm.

La sfarsitul lectiei, Arkadie Nikolaevici ne-a spus :

- Pana acuma, in timpul gimnasticii si cursului de dans, ati avut

de-a face cu linia exterioara a miscarii bratelor, picioarelor si trupului.

Astazi insa, la lectia de plastica, ati cunoscut o alta linie, linia interioara

a miscarii.

Acum hotarati pe care dintre cele doua linii, interioara sau exterioara, o considerati mai potrivita pentru intruchiparea artistica a vietii spiritului omenesc care se creeaza pe scena.

Noi am recunoscut in unanimitate ca linia interioara a miscarii energiei.

- In felul acesta - a incheiat Tortov - se dovedeste ca plastica

trebuie cladita pe baza miscarii interioare a energiei.

Ea trebuie imbinata cu loviturile ritmice ale tempo-ritmutui. Noi numim aceasta senzatie interioara a energiei care trece prin trup - simtul miscarii.

Acum, dupa ce am inteles (si am simtit) importanta energiei motrice in plastica, imi inchipui clar senzatiile pe care le da miscarea ei in timpul actiunii scenice, rostogolirea ei prin tot trupul; simt linia infinita interioara si-mi dau seama limpede ca fara ea nu poate fi vorba despre caracterul lin si frumusetea miscarii. Dispretuiesc acum aceste miscari neincheiate, marunte, aceste zdrente si fragmente de miscare pe care le fac si eu. N-am inca gestul larg care scoate la iveala sentimentul, dar acum mi-a devenit necesar.

Intr-un cuvant, nu stapanesc plastica adevarata, n-am inca sentimentul miscarii, dar le presimt in mine si stiu ca plastica, care este exterioara, e bazata pe senzatia circulatiei energiei, care este interioara.

V

DICTIUNEA SI CANTO

… anul 19..

Am luat parte astazi la lectiile despre „sonorizari' si in pauze am ascultat, in foaierul din spatele culiselor, convorbirea dintre actori si Ar-kadie Nikolaevici.

Tortov ii comunica unuia dintre artisti observatiile sale asupra felului in care acesta isi interpretase rolul; ascultase una din scene stand in dosul culiselor.

Din pacate, mi-a scapat inceputul si m-am apropiat de ei in toiul convorbirii, cand Arkadie Nikolaevici ii impartasea actorului propria sa experienta scenica.

Iata ce-i spunea el:

- In vreme ce recitam, ma straduiam sa vorbesc cat mai simplu, fara patos fals, fara o rostire cantata artificiala, fara o scandare exagerata a versurilor, urmand linia sensului launtric al operei, linia esentei ei. Nu era o simplificare filistina : vorbirea, ramanea frumoasa. Frumusetea asta izvora din faptul ca cuvintele frazei erau sonore, cantau si imprumutau vorbirii distinctie si muzicalitate.

Cand am adus pe scena acest chip de a vorbi, tovarasii mei artisti au fost uimiti de schimbarea care se produsese in vocea mea, in dictiune si in noile mele procedee de a exprima sentimentele si ideile. Dar au vazut ca nu izbutisem inca pe deplin Nu e suficient ca tu insuti sa stii sa te bucuri de propria ta vorbire, ci sa dai posibilitatea si spectatorilor de a prinde si intelege ceea ce merita atentie. Trebuie sa torni, pe nesimtite, cuvintele si intonatia in urechile celor care te asculta.

Aceasta e o mare arta. Cand mi-am ins.iisit-o, am cunoscut ceea ce se numeste in limbajul nostru : a simti cuvintut.

Vorbirea e muzica. Textul rolului si al piesei este o melodie, o opera sau o simfonie. Rostirea pe scena este o arta tot atat de grea ca si cinte-cul si cere o mare pregatire si o tehnica care ajunge pana la virtuozitate.

Cand un artist cu un glas bine exersat, care stapaneste virtuozitatea tehnica a rostirii, isi rosteste pe scena rolul cu modulatii in glas, ma farmeca prin maiestria lui. Cand el e ritmic si atras fara voia lui de ritmul si de fonetica vorbirii, ma 'emotioneaza. Cand artistul patrunde in sufletul literelor, cuvintelor, frazelor, gandurilor, ma duce cu sine in ascunzisurile adanci ale operei poetului si in propriul sau suflet. Cand coloreaza viu cu ajutorul sunetului si deseneaza cu ajutorul intonatiei ceea ce traieste launtric, ma obliga sa vad cu privirea interioara imaginile si tablourile povestite de cuvintele textului si faurite de imaginatia lui creatoare.

Cand actorul care e stapan pe miscarile lui completeaza cu ele ceea ce spun cuvintele si glasul, mi se pare ca un acompaniament armonios insoteste un cantec minunat. Un glas barbatesc bun, care intra cu replica lui pe scena, mi se pare un violoncel sau un oboi. Un glas feminin, curat, inalt, care raspunde la replica, ma obliga sa-mi amintesc de vioara sau de flaut, iar glasul jos, din piept, al actritei de drama mi-aminteste intrarea unui „alto' sau unei viole d'amore.

Un bas gros al unui „tata nobil' rasuna ca un fagot, iar glasul raufacatorului e trombonul care bubuie din toate puterile si inauntrul caruia clocoteste, ca din rautate, saliva acumulata,

Cum de nu simt acesti artisti o orchestra intreaga in vorbirea omeneasca ! Ascultati cu atentie !

Iata ca lungeste nota scurta, dar tipica a unui clarinet nazal :

„Rrrrr!'

Abia s-a stabilit coloritul lui sonor, caracteristic, ca erupe, ca printr-o usa deschisa, o grupa intreaga de note melodioase de vioara :

,,eeeee !'

Aceasta intrare poate sa sune in unison cu clarinetul sau in terta, cvarta, cvinta sau octava. Mai sus sau mai jos de prima nota. La fiecare interval se produc felurite armonii. Ele nasc starile de spirit diferite, care de fiecare data trezesc un alt ecou in suflet.

Doua sunete contopite intr-unui singur canta duetul:

„Ree'

Dar iata ca a trosnit toba :

,,VVVV'

A intrat si s-a contopit cu sunetele precedente. Acum, in locul duetului, s-a format un trio. Sunetele lui s-au amestecat intre ele. Au capatat gravitate :

„R e e e vvv'

Orchestra rasuna ca o mustrare parca. Dar au intrat viorile, au atenuat armonia aspra :

„Reviii'

:m canta orchestra.

Cand insa a trirribitat brusc trompeta:

„nn.,.nn' caracterul armoniei s-a schimbat si a devenit mai aspru.

„Revin' urla orchestra.

„oooo' a intrat patrunzator pistonul.

Acum orchestra parca geme jalnic:

„Revin o o o'.

A inceput sa cante inca un instrument si, indepartandu-se din ce in ce mai mult, a amutit si s-a frant in spatiu.

„Revinooo !' geme jalnic orchestra.

Dar asta e numai inceputul ariei triste. Fraza muzicala nu e incheiata. Orchestra continua sa cante, alte instrumente noi isi fac intrarea si formeaza armonii mereu noi. Fraza s-a intregit definitiv :

„Revino ! Nu pot trai fara tine !'

De altfel, cat de diferit se poate canta de fiecare data aceasta fraza! Cate sensuri felurite sunt in ea, cat de multe stari sufletesti variate se pot scoate din ea ! incercati sa asezati pauzele si accentele altfel si veti capata sensuri mereu noi. Pauzele scurte si accentul scot clar in evidenta cuvantul principal si-1 prezinta separat de celelalte. Pauzele fara sunete, mai lungi, iti dau posibilitatea sa le umpli cu un nou continut. La asta ajuta miscarea, mimica, intonatia. Din schimbari se creeaza mereu dispozitii noi, se naste continutul nou al unei fraze intregi.

Iata, de pilda, un asemenea aranjament : „Re-vi-no !' Pauza e plina de desperare din pricina imposibilitatii de a-1 chema inapoi pe cel plecat.

„Nu pot' - o scurta pauza de respiratie care pregateste si te ajuta sa scoti in evidenta cuvantul cel mai important.

„trai' - acesta e cuvantul accentuat ca un oftat al orchestrei. Probabil ca e cel mai important din toata fraza. Ca sa-1 scoti mai tare in evidenta, e nevoie de o noua pauza scurta de respiratie, dupa care fraza se incheie cu ultimele cuvinte : „fara tine' !

Daca din cuvantul „trai', pentru care s-a creat toata fraza muzicala, a erupt setea de viata care dainuie in suflet, daca cu ajutorul acestui cuvant femeia parasita se agata cu ultimele puteri de acela caruia i s-a daruit pentru totdeauna, atunci va iesi la iveala acel chin in care se zbate sufletul femeii inselate. Dar, la nevoie, pauzele si cuvintele accentuate se pot aseza.cat totul altfel, si iata ce va iesi atunci: „Revino!' (pauza) „nu pooot' /pauza de respiratie/ „trai fara tine!'

De data aceasta vor iesi in evidenta, cu toata preciziunea, cuvintele: „nu pot' Prin ele va erupe la suprafata desperarea dinainte de moarte

a femeii care si-a pierdut rostul de a mai trai. Prin asta toata fraza a capatat o semnificatie tragica si pare ca femeia parasita a ajuns la ultima limita, acolo unde se sfarseste viata si incepe prapastia, mormantul.

Cata putere de cuprindere au cuvantul si fraza! Cita bogatie are limba ! Ea nu e puternica prin ea insasi, ci in masura in care contine sufletul si gandul omenesc. intr-adevar, cat continut sufletesc a incaput in sase cuvinte : „Revino ! Nu pot trai fara tine !' O intreaga tragedie omeneasca.

Dar ce inseamna o singura fraza intr-o idee mare, intreaga, intr-o scena, un act, o piesa ? E un mic episod, un moment, o particica de nimic dintr-un mare intreg.

Asa cum universul este creat din atomi, tot asa se formeaza cuvintele din litere separate, frazele din cuvinte, ideile din fraze si scene intregi din idei, acte din scene, iar din acte o piesa mare prin continut, care include in ea viata omeneasca tragica a sufletului lui Hamlet, Othello, Ceatki si altii. Asta e o intreaga simfonie!

…anul 19..

- ,,E timp desch. larg us fericir personal', a rostit pe neasteptate Arkadie Nikolaevici intrand in clasa si adresindu-ni-se tuturor. Ne-am uitat cu mirare unul la altul.

60 Nu intelegeti ? ne-a intrebat el dupa o pauza.

61 Nu intelegem nimic, am recunoscut noi. Ce inseamna aceste cuvinte de ocara ?

62 „E timpul sa deschizi larg usa fericirii tale personale.' Actorul care vorbea asa intr-o piesa avea un glas bun si simplu, care se auzea din orice ungher. Totusi, el nu putea sa fie inteles, si noi toti, ca si voi acum, credeam ca ne-a ocarit, ne povestea Tortov.

Urmarile acestui episod neinsemnat si comic s-au dovedit insemnate pentru mine si de aceea trebuie sa ma opresc asupra acestui moment.

Iata ce s-a intamplat cu mine.

Dupa multi ani de cariera actoriceasca si regizorala, am simtit, in sfarsit, adanc ca fiecare artist trebuie sa stapaneasca o excelenta dictiune, rostire, ca el trebuie sa simta nu numai frazele si cuvintele, dar si fiecare silaba, fiecare litera. Iata un lucru de netagaduit: cu cat adevarul e mai simplu, cu atat iti trebuie mai mult timp ca sa-1 pricepi.

Noi nu simtim limba, frazele, silabele, literele si de aceea le pocim usor : in locul sunetului „s' pronuntam „su', in locul lui „e' spunem „ie', consoana „c' suna la noi ca „te' iar „g' se transforma la unii in „gh'. Adaugati la rostirea asta ririiala, rostirea nazala si orice gangaveala.

Cuvintele in care o litera se substituie alteia mi se par acum ca un om cu o ureche in locul gurii, cu un deget in locul nasului.

Un cuvant al carui inceput e inghesuit seamana cu un om cu capul turtit. Un cuvant cu sfarsitul mancat imi aminteste de un om cu picioarele amputate.

Omiterea unor litere si silabe seamana cu un ochi sau un dinte scos, o ureche taiata sau o alta pocire de acest fel.

Cand unii oameni, din pricina moliciunii sau neglijentei, contopesc cuvintele intr-o masa informa, mi-aduc aminte de mustele care au cazut in miere. Vad inaintea ochilor o lapovita de primavara si drumuri desfundate, la ceasul cand totul se contopeste in ceata.

Aritmia in vorbire, atunci cand cuvantul sau fraza incepe lent si se grabeste deodata la mijloc, pentru ca la sfarsit, pe neasteptate parca, s-o zbugheasca peste prag, imi aminteste de un betiv, iar vorbirea pripita, de dansul sfantului Vitus.

Voi ati avut prilejul, fireste, sa cititi carti sau ziare prost tiparite, in care tot timpul dati peste omiteri de litere, peste greseli. Nu-i asa ca e un chin sa te opresti in fiecare clipa sa ghicesti, sa rezolvi rebusuri ?

Si iata un alt chin : sa citesti scrisori, notite mazgalite cu un scris in care parca toate se contopesc. Ghicesti ca cineva te cheama, dar e cu neputinta sa deslusesti unde si cand. E scris : „Esti un d a' dar e imposibil sa descifrezi ce esti : dobitoc sau drag, dorit sau dihanie.

Oricat e de greu sa ai de-a face cu o carte prost tiparita sau cu un scris pocit, totusi poti, cu o mare straduinta, sa gasesti sensul a ceea ce e scris. Ziarul sau scrisoarea e la dispozitia voastra si veti gasi timpul sa reveniti la descifrarea a ceea ce e de neinteles.

Dar ce e de facut cand in teatru, la spectacol, in textul rostit de pe scena, de actori, se omit, ca intr-o carte prost tiparita, litere separate, cuvinte, fraze care adeseori au o insemnatate primordiala, chiar hotari-toare, pentru ca pe ele e construita toata piesa ? Caci textul spus nu mai poate fi adus inapoi si nu poti opri spectacolul care a pornit si piesa care se desfasoara repede ca sa descifrezi ceea ce nu s-a inteles. O dictiune proasta creeaza o incurcatura dupa alta. Ele se ingramadesc, aluneca sau acopera complet sensul, esenta, chiar subiectul piesei. La inceput spectatorii isi incordeaza intens auzul, atentia, mintea, ca sa nu ramana in urma fata de ceea ce se

petrece pe scena ; daca insa nu izbutesc sa inteleaga, atunci incep sa se enerveze, sa se infurie, sa vorbeasca unul cu altul si, in sfarsit, sa tuseasca.

intelegeti semnificatia acestui cuvant ingrozitor „sa tuseasca', pentru actor ? O multime de o mie de oameni, care si-a pierdut rabdarea si s-a desprins, de ceea ce se petrece pe scena, poate sa tuseasca spre actori, piesa, spectacol. Spectatorul care tuseste e cel mai primejdios dusman al nostru. Unul dintre mijloacele de aparare impotriva lui e dictiunea frumoasa, limpede si expresiva.

Am mai inteles ca slutenia dictiunii noastre se indura cu chiu cu vai in viata cotidiana. Dar cand se rostesc pe scena cu o dictiune vulgara versuri sonore despre ceva inaltator, despre libertate, despre idealuri, despre o dragoste curata, atunci vulgaritatea declamarii te jigneste sau te face sa razi. Literele, silabele, cuvintele nu sunt nascocite de om, ci sunt sugerate de instinctul nostru, de elanuri, de natura, de timp si de loc si de viata insasi.

Durerea, frigul, bucuria, groaza provoaca la toti oamenii, la toti copiii, unele si aceleasi expresii sonore : asa, de pilda, sunetul „aaa' izbucneste singur dinauntru, din pricina groazei sau admiratiei care ne-a cuprins.

Fiecare dintre aceste sunete care compun cuvantul isi are sufletul, natura, continutul sau pe care trebuie sa le simta vorbitorul. Daca insa cuvantul nu e legat de viata si se rosteste formal, mecanic, moale, fara suflet, gol, atunci seamana cu un cadavru, caruia nu-i mai bate pulsul. Cuvantul viu isi are chipul sau determinat si trebuie sa ramane asa cum 1-a creat natura.

Daca omul nu simte sufletul literei, el nu va simti nici sufletul cu-vintului, nu va simti nici sufletul frazei, al ideii.

Dupa ce am aflat ca literele sunt numai simbolurile sunetelor care cer sa fie umplute cu continut, mi s-a impus, fireste, problema de a studia formele sonore, pentru a le umple mai bine de continut.

M-am intors de bunavoie la „a' /inceputul inceputurilor/ si m-am apucat sa studiez literele pe fiecare in parte. Mi-a fost mai usor sa incep cu vocalele, deoarece ele erau bine pregatite si indreptate de canto.

…anul 19..

- intelegeti ca prin sunetul clar a] literei AAA simtamantul iese la suprafata din fundul sufletului nostru ? Acest sunet comunica cu niste trairi adanci, interioare, care cer sa iasa la lumina si se ridica liber dinauntru, din adancul sufletului.

Dar exista si un alt AAA, mai surd, mai inchis, care nu se ridica liber la suprafata, ci ramane inauntru si haraie sinistru, rasuna acolo ca intr-o pestera sau intr-un cavou. Exista si un alt AAA, perfid, care tis-neste dinauntru foarte agil si se insurubeaza sfredelitor in sufletul interlocutorului. Este si AAA bucuros, care zboara ca o racheta din adancul sufletului. Exista si un AAA greu, care se lasa ca o greutate de fier inauntru, ca in fundul unui put.

Nu simtiti oare ca prin undele vocale ies la suprafata farame din sufletul nostru ? Aceste sunete nu sunt goale, ci au un continut sufletesc, care imi da dreptul sa cred ca inauntrul lor, in maduva lor, exista o fa-rima din spiritul omenesc.

Am aflat (am simtit) in acelasi fel formele sonore ale tuturor celorlalte vocale si dupa aceea am trecut la studierea consoanelor.

Aceste sunete n-au fost corectate si pregatite de canto si de aceea studiul lor s-a dovedit mai complicat. In Cuvantul expresiv al lui S. M. Volkonski' se spune : „Daca vocalele sunt un fluviu, iar consoanele tarmul, atunci acesta trebuie intarit ca apele sa nu se reverse'.

Dar in afara de functia de indrumare, consoanele mai au si propria lor sonoritate.

Asa sunt consoanele care rasuna limpede: M,N,L,R si consoanele cristaline : B,D,G,V,Z,J.

Am inceput cu ele.

In aceste sunete deosebesti clar glasul care rasuna aproape la fel ca si la vocale. Singura diferenta e ca la ele sunetul nu iese fara piedici la suprafata, ci e oprit de incordari in diferite puncte, fapt care ii da si coloritul respectiv.

Cand insa aceasta constrangere care opreste acumularea sonora „plesneste', sunetul zboara la suprafata. Asa, de pilda, la sunetul B, „vuietul' acumulat e oprit de strangerea buzelor, care ii dau coloritul caracteristic lui. Cand constrangerea se destinde, are loc eruptia si sunetul zboara liber afara. Nu degeaba acest sunet si cele asemanatoare cu el se numesc eruptive.

La rostirea consoanei amintite, eruptia are loc dintr-o data, brusc, iar glasul si aerul sonor acumulat tasnesc in afara dintr-o data, repede. La rostirea consoanelor M,N,L, are loc acelasi proces, dar moale, delicat si cu o oarecare retinere la deschiderea buzelor /la M/, sau cu arcuirea varfului limbii catre gingiile dintilor de sus /la N,L/. Aceasta retinere creeaza un vuiet intens. Nu degeaba aceste consoane /M,N,L/ se numesc sonore.

Exista consoane care nu numai ca sunt urmate de un suier, dar in acelasi timp si bazaie /sunetul J/ sau zbarnaie /sunetul Z/. Exista si un alt fel de consoane, care nu rasuna, dar totusi se lungesc emitand unele zgomote. Vorbesc despre sunetele surde F,S,H,S,Sci.

Afara de asta, cum se stie, exista consoane eruptive: P,T,K. Ele sunt lipsite de rezonanta, cad aspru, lovind ca un ciocan in nicovala, si imping vocalele care vin dupa ele.

Cand sunetele se unesc la un loc si creeaza silabe, cuvinte intregi, fraze, forma lor sonora, fireste, devine mai incapatoare si de aceea se poate introduce in ea mai mult continut. Iata, de pilda, spuneti : Buki, Az - Ba

63 Doamne - m-am gandit eu - trebuie sa invatam din nou alfabetul. In adevar, noi traim acum a doua copilarie, cea artistica : Buki, Az - Ba.

64 Ba-ba-ba am inceput noi sa behaim intr-un cor general, ca oile.

65 Priviti, am sa va scriu pe hartie ce sunet scoateti, acum, ne-a oprit Tortov.

Si a scris cu un creion albastru pe o foaie care se gasea Unga el „pbA', adica la inceput un sunet neclar si netipic pentru consoana, ceva ca un „p' care loveste slab si ceva ca un „b' care erupe si care nu suna de loc slab. Nici nu se rotunjisera inca si se si grabisera sa se inece si sa dispara ca intr-un bot mare, deschis, de fiara, intr-un A alb si gol ca sunet, neplacut si aspru.

- Am nevoie de un alt sunet, a explicat Arkadie Nikolaevici, unul deschis, clar, larg. Ba-a unul care transmite surprinderea, bucuria, un salut vioi, care face inima sa bata mai tare si mai vesel. Ia ascultati: Ba Simtiti cum inauntrul meu, in ascunzisurile sufletului, s-a zamislit, a inceput sa clocoteasca sonorul ,,B', cum buzele mele abia retin apasarea sunetului, cum, in sfarsit, piedica s-a rupt si din buzele deschise, ca din niste brate intinse sau prin usile unei case primitoare s-a repezit in intampinarea voastra, ca o gazda care-si intampina un oaspete drag, sunetul A larg, ospitalier, imbibat de un sentiment cald.

Daca ar fi sa-mi transcriu exclamarea pe hartie, as nota cam asa : g m B b - A a a. Nu simtiti in aceasta exclamare o farama din propriul meu suflet care zboara spre inima voastra impreuna cu sunetul de bucurie ?

Iata aceeasi silaba BA, dar cu totul de alt caracter

Tortov a rostit aceste sunete sumbru, intunecat, coplesit. De data asta, vuietul sunetului B amintea de un zgomot subteran, inainte de cutremur ; buzele nu s-au deschis larg, ca bratele primitoare, ci incet, ca de o nedumerire. insusi sunetul A nu a rasunat voios, ca prima data, ci intunecat, fara rezonanta si parca s-a prabusit inauntru, necapatind libertate. In locul lui a iesit printre buze numai aer, abia suierand ca un abur fierbinte dintr-un vas mare descoperit.

- Se pot inca imagina multe variatii pentru silaba de doua su

nete BA si in fiecare dintre ele se va manifesta o farama rupta din su-

omenesc. Uite, asemenea sunete si silabe traiesc pe scena, in timp cele rostite lanced, fara suflet, mecanic, sunt ca niste cadavre de la care nu vine un aer de viata, ci de mormant.

Acum incercati sa dezvoltati silabele pana la trei sunete : bar, bam, :;s Cum se schimba dispozitia o data cu fiecare sunet nou, cum

fiecare noua consonanta ademeneste din diferite unghere ale sufletului o parte sau alta a sentimentului nostru ? Daca insa am uni doua silabe, atunci sentimentul nostru ar cuprinde si mai mult : baba, bava, baja, baka, bama, baki, bali, baiu, bai, batbat, bambar, barbuf

Noi am repetat silabele rostite de Tortov si am compus altele ale noastre. Poate ca le ascultam cu adevarat rezonanta pentru prima oara in viata si am inteles cat de nedesavarsita este in gura

noastra si cat e de completa in gura lui Tortov, care, ca un gastronom, .se delecteaza cu aroma fiecarei silabe si fiecarui sunet.

Toata incaperea s-a umplut de sunete variate, care se luptau, se ciocneau unul de altul, dar nu aveau totusi rezonanta, cu toata dorinta noastra fierbinte de a o provoca. Printre vocalele noastre intunecate, ragusite si ciocanitul consoanelor, vocalele cantate si consoanele sonore emise de Tortov pareau luminoase, rasunatoare si vibrau in toate colturile odaii,

- Ce problema simpla si totusi ce grea e ! ma gandeam eu. Cu cat e mai simplu si firesc, cu atat e mai greu.

M-am uitat la fata lui Arkadie Nikolaevici ; stralucea ca a unui om care se imbata de sunete si se desfata de frumos. Mi-am indreptat ochii spre chipurile tovarasilor mei elevi si era sa izbucnesc in ras la vederea lor : chipurile erau intunecate, tepene, aproape de limita la care incepe strambatura caraghioasa.

Sunetele rostite de Arkadie Nikolaevici ii faceau placere si lui si noua, care-1 ascultam, in timp ce sunetele scartaitoare si ragusite pe care le chinuiam si le scoteam noi cu truda ne pricinuiau si noua si celor care le ascultau o mare amaraciune.

Arkadie Nikolaevici, care se simtea in elementul lui, se imbata de silabele din care compunea cuvinte cunoscute si cuvinte noi, nascocite de el. Din cuvinte, a inceput sa creeze fraze. Spunea un fel de monolog, apoi trecea iar la sunete izolate, la silabe si la cuvinte.

In timp ce Arkadie Nikolaevici se imbata cu sunetele, eu ii urmaream atent buzele. imi aminteau de clapele lucrate cu multa grija ale unui instrument muzical de suflat; cand se deschideau sau se inchideau, aerul nu se strecura printre crapaturi, Datorita acestei precizii matematice, sunetul capata o claritate si o puritate exceptionale.

intr-un aparat de vorbire atat de perfect, asa cum si 1-a format Tortov, miscarea buzelor se face cu o usurinta, o repeziciune si o precizie de necrezut.

La mine nu e acelasi lucru. Buzele mele, ca si clapele unui instrument ieftin, de proasta fabricatie, nu se strang destul de solid. Ele lasa sa treaca aerul, sunt prost lucrate. Din pricina asta, consoanele nu capata claritatea si puritatea necesare.

Miscarea buzelor mele e prost dezvoltata si e atat de departe de virtuozitate, incat nici nu ingaduie o vorbire accelerata. Silabele si cuvintele se separa, se destrama si luneca ca nisipul subred al tarmului; din pricina asta, silabele se revarsa necontenit si limba se impotmoleste in ele.

- Celebra cantareata si profesoara Pauline Viardo - a continuat Arkadie Nikolaevici - spunea ca trebuie sa se cante „avec te bout des le-ures.' '

De aceea dezvoltati-va bine articulatia aparatului buzelor, al limbii si a tuturor acelor parti care formeaza clar consoanele.

Muschii care cer o dezvoltare sistematica in timp joaca un rol mare in acest proces.

Eu n-am sa intru acum in amanuntele acestei munci. O sa le aflati la lectiile de „antrenament si educare'. Deocamdata insa, la incheierea lectiei, am sa va indic cum sa va feriti de inca un cusur foarte raspin-dit care se intalneste adeseori la oameni, cand rostesc silabele formate din doua sau mai multe sunete, consoane si vocale laolalta.

Aceste greseli constau in urmatorul lucru: la multi oameni vocalele se nasc intr-un punct al aparatului vocal, iar consoanele in cu totul alt punct. De aceea ultimele trebuie ridicate „catre intrarile principale', pentru a le uni intr-o armonie generala cu vocalele.

In aceste cazuri nu se formeaza o singura silaba in care se topesc doua sunete: Ba Va Da, ci doua luate din diferite locuri. Asa, de pilda, in locul lui Ba, se emite la inceput un muget cu gura inchisa : gmmmrn apoi, dupa urcare din laringe spre buze, dupa deschiderea lor, dupa erupere, prin arcuirea moale a buzelor, iese afara un Aaa gmmm - b'u A. Asta nu e corect, nu e frumos, e vulgar.

Emiterea consoanelor trebuie sa se acumuleze si sa rasune tot acolo unde se formeaza si vocalele. Tot acolo ele se amesteca, se contopesc cu vocalele, iar dupa ce au ajuns la buze, sunetele zboara, rasunand in aceeasi cutie de rezonanta ca si vocalele.

Dupa cum nu e buna impestritarea glasului cu vocalele care se nasc in diferite puncte ale aparatului vocal, tot asa nu e buna nici impingerea consoanelor din diferite centre ale aparatului sonor.

Tot asa se intampla si la masina de scris. Si acolo toate literele alfabetului sar si lovesc in unul si acelasi loc si se imprima pe hartie.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici a intrat in clasa de brat cu Anastasia Vladimirovna Zarembo. S-au oprit amandoi in mijlocul camerei, rezemin-du-se unul de altul si au zambit vesel.

- Felicitati-ne, ne-a rostit Tortov. Noi am format o uniune.

Elevii s-au gandit ca e vorba de casatorie.

- Incepand de astazi, Anastasia Vladimirovna o sa va aseze gla

surile nu numai pe vocale, dar si pe consoane. Eu insa, ori altcineva in

locul meu, va va corecta in acelasi timp rostirea.

Vocalele nu cer amestecul meu, deoarece canto le pune firesc la punct.

In ce priveste insa consoanele, lor nu le ajunge studiul de canto, ci au nevoie de studiu si la dictiune.

Din pacate, exista cantareti care nu se intereseaza destul de cuvant si mai ales de consoane.

Dar sunt si profesori de dictiune care nu au intotdeauna o idee clara despre sunet si asezarea lui. Ca urmare a acestui fapt, la canto glasul se asaza adesea just la vocale si nejust la consoane, in timp ce la dictiune, dimpotriva, la vocale - nejust, iar la consoane - just.

in asemenea conditii, lectiile de canto si de dictiune aduc in acelasi timp tot atata folos cat si paguba. Aceasta situatie nu e normala, si asta din pricina unei prejudecati suparatoare. Asezarea glasului se obtine, inainte de toate, prin dezvoltarea respiratiei si a rezonantei notelor care se lungesc. Adesea se crede ca numai notele care se canta pe sunete de vocale se lungesc. Dar oare n-au si multe consoane aceleasi note care se lungesc ? Atunci de ce nu se prelucreaza si rezonanta lor in egala masura cu a vocalelor ?

Ce bine ar fi daca profesorii de canto ar preda in acelasi timp si dictiunea, iar profesorii de dictiune ar preda si canto ! Dar de vreme ce asta nu e cu putinta, atunci amandoi specialistii sa lucreze mina in mina, intr-o stransa legatura unul cu altul.

Eu si Anastasia Vladimirovna am hotarat sa facem aceasta experienta.

Eu nu pot sa sufar in drama obisnuita declamatie cantatoare actoriceasca. Ea le e necesara numai acelor al caror glas nu canta de la sine, ci ciocaneste.

Ca sa-1 obligam sa rasune, trebuie sa recurgem la „abilitati' vocale si la „fioriturì' declamatorice teatrale ; asa, de pilda, pentru a reda solemnul, glasul trebuie sa coboare cateva secunde sau pentru insufletirea monotoniei unele note trebuie sa fie ridicate la octava, iar restul timpului, ca urmare a ingustimii registrului, sa se loveasca pe terte, cvarte si cvinte.

Daca aceste glasuri ar canta de la sine, ar avea oare ele nevoie de viclesuguri ?

Dar glasurile bune in vorbirea curenta sunt rare. Daca ele se intil-nesc totusi, atunci se dovedesc insuficiente ca forta si ca diapazon. Cu un glas asezat pe cvinta, nu exprimi „viata spiritului omenesc'.

Cand marele artist italian Tomaso Salvini a fost intrebat de ce are nevoie un actor ca sa fie tragedian, el a raspuns: „Trebuie sa ai glas, glas si iar glas !' Deocamdata n-am-sa pot sa va explic, iar voi n-o sa puteti sa intelegeti cum trebuie sensul adanc, practic, al acestei declaratii a marelui artist. Nu se poate intelege /adica simti/ intelesul adanc al acestor cuvinte decat din practica, pe temeiul unei experiente proprii indelungate. Cand veti simti ce posibilitati va deschide un glas bine asezat, care poate indeplini functiile pe care i le-a sortit natura, va va fi limpede sensul adanc al sentintei lui Tomaso Salvini.

„A fi in voce' - ce fericire pentru cantaret, ca si pentru artistul dramatic ! Sa simti ca poti sa-ti dirijezi sunetul, ca el ti se supune, ca el transmite puternic cele mai mici amanunte, expresii, nuante ale creatiei !

„A nu fi in voce' - ce chin pentru cantaret si pentru artistul dramatic ! Sa simti ca sunetul nu ti se supune, ca nu ajunge pana in sala arhiplina de auditori ! Sa n-ai posibilitatea sa exprimi ceea ce impulsia interioara creeaza atat de viu, de adanc. Numai artistul cunoaste aceste chinuri. Numai el poate vedea ce s-a copt inauntru, in cuptorul sentimentului, si ce si cum se transmite cu glasul si cu cuvantul. Daca glasul falsifica, artistul e desperat, pentru ca trairea cladita inauntru se denatureaza in procesul intruchiparii ei exterioare.

Sunt actori a caror stare normala e de a nu fi in voce. Urmarea e ca ei haraie, vorbesc cu un sunet care sluteste ceea ce vor sa transmita. Si, totusi, sufletul lor canta frumos. inchipuiti-va ca un mut ar vrea sa transmita sentimentele delicate, poetice pe care le simte fata de femeia iubita, dar are un harait respingator in loc de glas. Uriteste acel frumos pe care-1 traieste in sufletul lui si care ii e scump. Aceasta denaturare il duce la desperare. Acelasi lucru se petrece si cu artistul care simte bine, dar n-are calitati vocale.

Se intampla adesea ca artistul sa aiba de la natura un glas frumos ca timbru, flexibil ca expresivitate, dar nul ca forta, care abia se aude in randul al cincilea de la parter. Primele randuri mai pot, cu chiu cu vai, sa se desfete de timbrul fermecator al sunetului lui, cu dictiunea lui expresiva si cu emisia lui minunat lucrata. Dar cum e cu cei care stau mai departe, in randurile din fund ? Acesti spectatori se plictisesc. Tusesc, nu lasa pe altii sa asculte si nici pe actor sa vorbeasca. El e nevoit sa-si forteze minunatul sau glas, iar fortarea strica nu numai sunetul, rostirea, dictiunea, dar si trairea.

Sunt de asemenea si glasuri care se aud bine in teatru la cel mai inalt registru sau, dimpotriva, la cel mai jos, chiar cand conditiile sunt neprielnice. Unii au o emisie care porneste in sus, din care pricina glasul se opreste si se incordeaza pana la stridenta, altii haraie si scartaie cand coboara. Fortarea strica timbrul, iar un registru de cinci note nu are expresivitate.

Tot atat de suparator e cand un artist bun in toate privintele, cu un glas puternic, flexibil si expresiv, cu ajutorul caruia se pot transmite toate subtilitatile si flexiunile desenului interior al rolului, are totusi un cusur esential, un timbru al vocii neplacut si lipsit de orice farmec. Daca sufletul si urechea ascultatorului nu-1 primesc, atunci la ce folosesc forta, flexibilitatea si expresivitatea ?

Se intampla uneori ca toate aceste lipsuri ale vocii sa nu se poata indrepta pentru ca sunt date asa de natura sau din pricina unor deficiente patologice ale glasului. Dar de cele mai multe ori toate lipsurile indicate sunt remediabile cu ajutorul unei bune asezari a sunetului, care inlatura constrangerile, incordarile, fortarile, respiratia gresita si miscarile nejuste ale buzelor sau, in sfarsit, sunt vindecabile in cazul in care aceste cusururi sunt urmarile unei boli.

Concluzia e ca si o voce buna de la natura trebuie dezvoltata nu numai pentru canto, ci si pentru vorbire.

In ce consta deci aceasta munca ? E aceeasi pentru opera, sau drama are complet alte cerinte ?

Complet altele, afirma unii. Pentru vorbirea curenta e nevoie de un sunet deschis ; dar va spun din experienta ca in urma unei asemenea deschideri glasul devine vulgar, alb, nu destul de plin si, ceva mai mult, se ridica adesea pe un registru prea inalt, ceea ce e rau pentru vorbirea scenica.

Ce prostie, protesteaza altii. Pentru vorbire, sunetul trebuie ingrosat si inchis.

Dar prin asta /mi-am dat seama tot prin propria mea experienta/ el devine comprimat, infundat, cu un diapazon ingust, suna ca din butoi, fara sa zboare liber si cade chiar acolo, la picioarele vorbitorului.

Ce e de facut ?

in loc de raspuns, am sa va povestesc ceva despre felul cum am lucrat eu sunetul si dictiunea in cursul vietii mele artistice.

In tinerete ma pregateam sa devin cantaret de opera, a inceput sa povesteasca Tortov. Datorita acestui lucru, am unele cunostinte despre metodele obisnuite ale asezarii respiratiei si sunetului pentru arta' vocala. De ultima insa nu e nevoie pentru canto chiar, ci pentru cercetarea celor mai bune metode de formare a vorbirii firesti, frumoase, pline de continut.

Vorbirea trebuie sa redea prin cuvinte sentimentele inalte ale tragediei de pilda, Ia fel ca si vorbirea simpla, intima, generoasa din drama si comedie. Cautarile mele au fost ajutate de imprejurarea ca in ultimii ani a trebuit sa lucrez mult la opera. Lovindu-ma acolo de cantareti, am discutat cu ei despre arta vocala, am auzit sunetele glasurilor bine asezate, am cunoscut cele mai felurite timbruri, am invatat sa deosebesc sunetele din gat, nazale, din cap, din piept, din ceafa, guturale si alte nuante. Toate acestea s-au intiparit in memoria mea auditiva, dar principalul e ca am inteles superioritatea glasurilor asezate in masca, adica in partea din fata a capului unde se gasesc cerul gurii, cavitatile nazale, cavitatea Highmor /maxilarul de sus/ si alti rezonatori.

Cantaretii mi-au spus : „Sunetul care se asaza pe dinti sau se trimite «in^os», adica in craniu, devine metalic si capata forta'. Dar sunetele care se indreapta spre partile moi ale cerului gurii sau in glota rasuna ca in vata.

Afara de asta, stand de vorba cu un cantaret, am aflat o alta taina insemnata a asezarii glasului. La expirare, in timpul cantatului, trebuie sa simti doua curente de aer care vin simultan din gura si din nas. Se pare ca ele, cand ies afara, se unesc intr-o unda comuna, sonora.

Un alt cantaret mi-a spus : „Cand cant, eu asez sunetul asa cum fac bolnavii sau cei care dorm, cand gem cu gura inchisa. indreptand in felul acesta sunetul spre masca si spre cavitatile nazale, deschid gura si continuu sa cant tot asa cum cintctm cand tineam gura inchisa. Dar de data aceasta freamatul dinainte se transforma intr-un sunet care iese liber si care rasuna in cavitatile nazale sau in alti rezonatori superiori ai mastii'.

Toate aceste procedee au fost verificate de mine prin experienta in scopul de a gasi acel caracter al sunetului pe cars il visam.

- Cautarile mele au fost indrumate si de unele cazuri intamplatoare. Asa, de pilda, in timpul sederii mele in strainatate, am facut cunostinta cu renumitul cantaret B O data, in ziua unui concert, i s-a parut ca glasul ii e stins, ca nu va putea canta seara. Sarmanul de el m-a rugat sa-1 insotesc la concert si sa-1 invat cum sa iasa din incurcatura daca i s-ar intampla o nenorocire. Cu mainile reci, palid, buimacit, concertistul a intrat in scena si a inceput sa cante minunat. Dupa primul cantec s-a intors in culise si acolo, de bucurie, a inceput sa faca figuri de entrechat si sa fredoneze vesel :

66 A venit, a venit, a venit!

67 Ce, cine a venit ? nu ma dumeream eu.

68 Ea nota ! afirma cantaretul, examinandu-si caietele de romante pentru numarul urmator de canto.

69 Unde a venit ? nu intelegeam eu. - Aici a venit, a spus cantaretul aratandu-mi partea din fata a capului, nasul, dintii.

Alta data am avut prilejul sa asist la concertul elevilor unei renumite profesoare de canto si sa stau alaturi de ea. Am fost martor al emotiilor pe care le avea pentru elevii si elevele ei. Batranica ma apuca tot timpul de mina si dadea nervos dintr-un cot si dintr-un genunchi, cand elevii nu faceau ceea ce trebuie. In acelasi timp, saracuta repeta mereu cu spaima :

70 Usla, usla ' (adica : a plecat, a plecat) sau, dimpotriva, soptea cu bucurie : Prisla, prisla (a venit, a venit).

71 Cine ? Unde ? nu ma dumeream eu.

72 Nota usla v zatiloc (nota a plecat in ceafa), imi soptea la ureche profesoara speriata sau, dimpotriva, repeta cu bucurie : Prisla, prisla v mordu! (a venit in mutra - adica in masca).

Uite, aceste doua intamplari in care am auzit unele si aceleasi cuvinte -,„a venit, a plecat in masca si in ceafa' mi-au ramas intiparite si am inceput sa caut sa aflu de ce e atat de ingrozitor cand nota pleaca si e atat de bine cand ea se intoarce in masca.

Pentru asta a trebuit sa recurg la ajutorul canto-ului. De teama sa nu-i deranjez pe cei care locuiau cu mine, imi faceam experientele cu un sfert de glas, cu gura inchisa. Aceasta delicatete mi-a fost de mare folos. Mi s-a limpezit faptul ca la inceput, ta asezarea sunetului, e mai bine sa mugesti incet, in cautarea unui sprijin potrivit pentru glas.

La inceput, scoteam doar una, doua sau trei note medii, sprijinindu-le in toate punctele rezonatorilor mastii pe care izbuteam sa le simt inauntrul meu. A fost un studiu de investigatie

indelungat si greu. In acele momente mi se parea ca sunetul nimerea unde trebuie, in alte momente insa observam ca nota usla (a plecat).

La urma urmelor, prin aceste exercitii indelungate s-a format o deprindere si, cu ajutorul catorva procedee, am invatat sa asez corect doua, trei note invecinate care, dupa cum mi se parea, sunau intr-un fel nou, plin, compact, metalic, ceea ce inainte nu bagasem de seama ca sunt iti stare sa fac. Dar asta nu-mi ajungea. Am inceput sa scot sunetul complet in afara, asa incat imi tremura pana si varful nasului din pricina vibratiei.

Am izbutit parca, dar glasul mi-a devenit nazal. Rezultatul asta a atras dupa sine o munca noua. Trebuia sa scap de timbrul nazal al sunetului. M-am ocupat mult timp de asta, cu toate ca am vazut la sfarsit ca secretul e simplu. Trebuia doar sa indepartez o mica incordare, aproape imperceptibila, din partea interioara a cavitatii nazale, in care am izbutit sa o dibui.

In sfarsit, am scapat de ea. Nota a iesit si mai in afara si a sunat mai tare, dar nu atat de placut ca timbru, cat as fi dorit eu. Ramasesera in ea urme nedorite de rezonante, de care n-am putut sa ma descotorosesc. Dar, din incapatanare, n-am vrut sa duc nota inapoi, in adanc, in speranta ca cu timpul voi infrange neajunsul cel mare.

In stadiul urmator de lucru, am incercat sa largesc putin diapazonul pe care il stabilisem pentru exercitii. Spre mirarea mea, notele invecinate, atat in sus cat si in jos, au rasunat de la sine minunat si s-au aliniat conform caracterului celor anterioare, prelucrate inainte de mine.

Asa, treptat, imi verificam si-mi indreptam notele naturale deschise ale diapazonului meu. A venit randul sa lucrez cu cele mai grele note de sus, cu cele de limita, care cer, dupa cum se stie, un sunet inchis, asezat artificial.

„Cand cauti, nu trebuie sa stai pe tarmul marii si sa astepti ca lucrul cautat sa vina de la sine, ci trebuie sa cauti cu staruinta, sa cauti si iar sa cauti'. Iata de ce in timpul liber, acasa, eu mugeam mereu dibuind rezonatori noi, sprijine noi si ma acomodam intr-un fel nou la ele.

in timpul acestor cautari, am observat intamplator ca atunci cand te straduiesti sa scoti sunetul direct in masca, inclini capul si lasi barbia in jos. O asemenea atitudine te ajuta sa lasi ca nota sa porneasca inainte, cat se poate de departe. Multi cantareti au recunoscut ca valabila aceasta metoda.

Asa mi-am format o gama intreaga de note inalte de limita. Dar deocamdata ajungeam la ele numai cand cantam cu gura inchisa, si nu asa cum se canta normal, cu gura deschisa.

A venit primavara. Familia mea s-a mutat la tara. Am ramas singur acasa, ceea ce mi-a ingaduit sa-mi fac exercitiile de canto, nu numai cu gura inchisa, ci si cu ea deschisa. Chiar in prima zi dupa plecarea lor, m-am intors acasa la masa, m-am culcat ca intotdeauna pe canapea, am inceput ca de obicei sa cant cu gura inchisa si dupa un interval de aproape un an m-am hotarat pentru prima data sa deschid gura la o nota bine fixata in timpul exercitiilor cu gura inchisa.

Care a fost insa uimirea mea cand deodata, pe neasteptate, mi-a tasnit, mi-a zburat din nas si din gura, cu toata puterea, un sunet nou, care se copsese de mult, necunoscut de mine, asemanator cu cel pe care il visam mereu, pe care il auzisem la cantareti si pe care il cautam de mult.

Cu cat intensificam glasul, cu atat el se intarea si se condensa mai mult. Nu putusem pana atunci sa scot un asemenea sunet. Se parea ca s-a petrecut o minune cu mine. Am cantat toata seara plin de insufletire si glasul nu numai ca nu-mi obosea, dar suna din ce in ce mai bine.

inainte de aceste exercitii sistematice, raguseam repede dupa ce cin-tam cu voce tare timp indelungat, acum insa, dimpotriva, cantecul avea o actiune eficace asupra gatului si-1 curata.

Am mai avut inca o surpriza placuta : am scos note care nu existau inainte in registrul meu. In glasul meu aparuse un colorit nou, un ait timbru, care mi se parea mai bun, mai nobil, mai catifelat decat cel dinainte.

De unde venisera toate acestea ? Am vazut limpede ca prin exercitiile de canto cu gura inchisa nu numai ca se poate dezvolta sunetul, dar se pot si egala toate notele la vocale. Si cat e de important asta ! Cat de neplacute sunt glasurile pestrite, in care sunetul A zboara din burta, sunetul E, din glota, I, din gatlejul sugrumat, sunetul O iese ca din butoi, iar U, I, Iu se ratacesc in niste locuri din care nu le poti indrepta in afara cu nici un chip.

Prin aceasta asezare a glasului pe care o prelucrasem, sunetele deschise ale vocalelor se indreptau spre unul si acelasi loc care se gasea in partea de sus, cea tare, a cerului gurii, chiar la radacinile dintilor, si se reflectau undeva, in cavitatile nazale ale mastii.

Probele de mai tarziu mi-au lamurit ca, cu cat glasul urca mai sus, trecand la notele inchise artificial, cu atat rezistenta sunetului se stramuta mai sus, in partea din fata a mastii, in cavitatile nazale.

Afara de asta am observat ca in timp ce notele, naturale deschise se sprijineau, la mine, pe partea tare a cerului gurii si se reflectau in cavitatile nazale, cele inchise, care se sprijineau pe cavitatile nazale, se reflectau in partea tare a cerului gurii.

Seri intregi am cantat in odaia goala, fermecat de noul meu glas, dar curand am avut o deceptie : la una din repetitiile de la opera am fost martor la o intamplare : un dirijor cunoscut a criticat un cantaret pentru faptul ca impinge prea tare sunetele chiar in fata mastii, din care pricina cantatul capata un ton neplacut, tiganesc, cu o usoara nuanta nazala.

Intamplarea asta m-a abatut din nou de pe pozitia pe care ma situasem cu fermitate. Chiar inainte de asta observasem si eu singur un rasunet nedorit, care se ivea in glasul meu la notele asezate in partea cea mai din fata a mastii.

A trebuit sa ma apuc iar de studiu si cautare.

Fara sa parasesc ceea ce gasisem o data, am inceput sa caut in cutia mea craniana puncte noi de rezonanta ; in toate punctele tari ale cerului gurii, in domeniul cavitatii Highmor, in partea de sus

a craniului si chiar in ceafa, de care inainte fusesem invatat sa ma tem, peste tot gaseam rezonatori.

Intr-o masura sau in alta toti isi faceau treaba si colorau sunetul cu culori noi.

Am inteles limpede prin aceste exercitii ca tehnica la canto e mai complicata si mai fina decat se credea si ca secretul artei vocale nu sta numai „in masca'.

Mai era un secret, pe care am avut norocul sa-1 aflu. La lectia de canto m-au intrigat desele exclamatii ale profesoarei la notele inalte ale elevilor.

- Cascatul ! le amintea ea.

Am inteles) ca pentru indepartarea constrangerilor la o nota inalta, laringele si faringele trebuie sa se aseze absolut la fel ca in timpul cascatului. Prin asta gatlejul se indreapta firesc si deci inlatura constrangerea nedorita. Datorita acestui nou secret, notele mele de sus s-au indreptat, au scapat de constrangere si au capatat un sunet metalic. Eram fericit.

…anul 19..

Astazi, Arkadie Nikolaevici si-a continuat povestirea. El a spus :

- Dupa toate exercitiile pe care vi le-am descris, am obtinut ca gla

sul sa fie bine asezat pentru emiterea vocalelor. Am cantat vocalize si

glasul imi suna pe toate registrele egal, puternic si plin.

Am trecut la romante cu cuvinte, dar, spre mirarea mea, ele sunau ca vocalizele, deoarece cantam numai sunetele vocale ale cuvintelor.

In ce priveste consoanele, nu numai ca nu rasunau, dar ma si impiedicau la cantat cu loviturile lor seci. Atunci am inteles, din propria mea experienta, un aforism excelent, despre care am mai vorbit, al lui S. M. Vol-konski: „vocalele sunt un fluviu, consoanele un tarm'. Iata de ce ointatul meu cu consoane moi semana cu un fluviu fara tarmuri, care, revarsandu-se, se prefacea intr-o mlastina, intr-o mocirla in care cuvintele se impotmoleau si se scufundau.

Atunci mi-am indreptat atentia numai asupra consoanelor.

Le urmaream rezonanta atat la mine cat si la altii, ma duceam la opera si la concerte, ascultam cantaretii. Si ce s-a intamplat ? Am vazut ca cei mai buni dintre ei chiar prefaceau, ca si mine, ariile si romantele in simple vocalize si datorita moliciunii consoanelor sau neglijentei nu le exprimau pana la capat.

Am inteles si mai bine importanta sarcinii mele, dupa ce mi s-a povestit ca glasul renumitului bariton italian B. suna slab la vocale, dar isi inzeceste puterea sonora de cum uneste vocalele cu consoane.

Am inceput sa verific acest fenomen pe mine insumi, dar iproba n-a dat rezultatele dorite.

Mai mult decat ath ea im-a convins de faptul ca consoanele mele nu rasuna nici de la sine, singure, nici in unire cu vocalele. Era nevoie sa muncesc mult, ca sa inteleg cum sa-mi formez rezonanta glasului la toate sunetele, fara exceptie.

Seara scoteam cu gura inchisa diferite sunete sau cantam cu cuvinte. Totusi munca mea cu consoanele nu era multumitoare. Multe dintre ele, ca de pilda cele fluieratoare, suieratoare si cele „racnite', nu-mi ieseau bine. Pesemne ca vina o poarta cusurul meu de la natura, cu care a trebuit sa ma impac.

inainte de toate, trebuia sa inteleg care sunt pozitiile gurii, buzelor, limbii care creeaza sunetele juste ale consoanelor.

Pentru asta am recurs la un „model', adica am recrutat pe unul dintre elevii mei cu o buna dictiune.

El s-a dovedit un om rabdator. Asta mi-a dat posibilitatea sa ma uit ore intregi in gura lui, sa observ ceea ce fac buzele si limba lui la rostirea consoanelor pe care stiam ca eu le rostesc imperfect.

Fireste, intelegeam ca nu exista doua feluri absolut identice de fa vorbi. Fiecare trebuie sa se adapteze intr-un chip sau altul, in raport cu calitatile lui.

Totusi, incercam sa fac si eu ceea ce observam la „modelul' rneU.

Dar orice rabdare are o limita : elevul pe care il alesesem pentru studiu n-a mai rezistat si a incetat sa mai vina la mine sub diferite pretexte.

A trebuit sa ma adresez unei profesoare experimentate in dictiune si sa invat cu ea.

N-am izbutit sa ma bucur destul de succesul pe care il obtinusem, ca a si aparut dezamagirea. Elevii mei de la clasa de opera, de care continuam sa ma ocup, au fost supusi unei critici aspre din partea ointaretilor si muzicantilor, pentru faptul ca in goana dupa rezonanta consoanelor, canta in locul unui singur sunet sonor : B, B sau M, N, cateva sunete cam asa: Mmm, Nnn si asa mai departe. Datorita acestei prelungiri, rezonanta sunetului consoanei creste in paguba vocalei.

In asemenea conditii, sunetul consoanei, care are mai putina rezonanta decat al vocalei, ocupa o mare parte din nota, si asta in canto influenteaza asupra melodiei.

Cantaretii au criticat aspru inghitirea vocalelor de catre consoane.

Fara indoiala, cantaretii care procedeaza asa gresesc. Trebuie sa canti si sa vorbesti cu o singura consoana, nu cu cateva : B,V,M,N etc. Asta s-ar putea admite numai in prima perioada, la inceputul studierii consoanelor.

De aceea, eu nu apar aceasta maniera nici la canto, nici la vorbire.

Nu trebuie rostit ; „Afffiori annnufi'. O dictiune atat de lipicioasa iti aminteste de o bomboana care se cheama caramea. Consoanele trebuie sa sune, sa se umfle, iar vocalele nu trebuie sa se usuce din pricina altor sunete. Fiecare dintre ele sa ocupe locul si cantitatea de timp de rezonanta stabilita pentru ele.

M-am prins atat de patimas de canto, incat am uitat scopul principal al cautarilor mele : vorbirea scenica, metodele de declamare.

Dar mi-am adus aminte de ele si m-am straduit sa vorbesc asa cum invatasem sa cant. Spre uimirea mea, sunetul a fugit in zatiloc/ceafa/ si n-am putut nicicum sa-1 aduc in morda /mutra/. Cand insa, la urma urme-ior, ara izbutit, atunci glasul meu de fiece zi si voribirea mi-au devenit nefiresti.

- Ce inseamna asta ? ma intrebam nedumerit. Se vede ca trebuie sa vorbim altfel decat cantam. Pesemne ca din pricina asta eintaretii de profesie citita altfel decat vorbesc.

intrebarile si discutiile mele pe aceasta tema m-au lamurit ca multi cantareti procedeaza asa, ca sa nu-si uzeze in timpul vorbirii timbrul lor lucrat pentru carito.

Am hotarat insa ca in profesia noastra asta e o masura de prisos, pen-trti ca noi cantam anume ca sa vorbim cu timbru.

inainte de a gasi adevarul, a trebuit sa ma ocup mult de aceasta problema. Am fost ajutat si de o intamplare. Un celebru artist strain, renumit prin glasul, dictiunea si declamatia lui, mi-a spus : „O data ce glasul e asezat bine, trebuie sa vorbesti absolut asa cum ai canta'.

De atunci, munca mea a capatat o directie determinata si a inceput sa clocoteasca. Exercitiile de canto alternau cu vorbirea : cantam un sfert de ceas, apoi vorbeam tot atat pe registrul stabilit la cantec, iar cantam si iar vorbeam. Am facut mult timp aceste exercitii, dar n-am obtinut rezultate.

Nici nu e de mirare, m-am gandit eu. Ce pot sa insemne si ce pot sa-mi dea cateva ceasuri de vorbire corecta, in comparatie cu zilele intregi de conversatie incorecta ?! Trebuie sa introduci in cotidian felul asta de a vorbi, sa introduci obiceiul, sa inoculezi in tine noul, in viata insasi, sa faci din acest nou o a doua natura a ta.

Elevilor li se dau lectii de canto, dar ei nu trebuie sa faca exercitii de

asezare sau de indreptare a dictiunii numai in timpul acestor lectii. in

timpul lectiilor nu trebuie decat sa-ti insusesti ceea ce se cuvine sa faci

la lectiile de „antEenatnent si disciplina', la incaput sub supravegherea

unui repetitor experimentat, iar la urma sa le continui singur, acasa si

pretutindeni, in viata ta particulara. %

Pana cand aceasta maniera nu va intra in noi, nu se poate socoti ca altoiul a prins. Trebuie sa urmarim un lucru : sa vorbim intotdeauna - pe scena si in viata - corect si frumos. Numai cu aceasta conditie se va forma deprinderea care se va preface intr-o a doua natura si in momentele de interpretare scenica nu va mai trebui sa ne urmarim cu atentie dictiunea.

Daca interpretul rolului Ceatki sau Hamlet va trebui, in timpul jocului, sa se gandeasca la toate lipsurile glasului sau si la greselile vorbirii sale, nu cred ca isi va atinge principalul scop creator. De aceea va sfatu-iese ca de pe acum sa cautati sa satisfaceti, o data pentru totdeauna, in acesti doi ani de cursuri, exigentele elementare ale dictiunii si ale sunetului. Dar subtilitatile artei de a vorbi, care va ajuta sa scoateti in evidenta artistic, frumos si precis nuantele imperceptibile ale sentimentelor si gin-durilor, va trebui sa le prelucrati in decursul intregii voastre vieti.

Cum vedeti, nu e chiar atat de usor s-o scoti la capat cu toate astea, dar eu am facut ce-am putut, atat cat rezista atentia mea.

Am sa ma supraveghez tot timpul si pe mine, si asezarea glasului, m-am hotarat eu. Am sa-mi transform viata intr-o scoala continua. In felul acesta, ma voi dezvata sa vorbesc incorect.

In sfarsit, am simtit o oarecare diferenta in vorbirea curenta. Au inceput sa apara in ea unele sunete separate izbutite, unele fraze intregi chiar si imi dadeam seama ca tocmai in asemenea momente se aplica in vorbirea mea ceea ce gasisem la canto. In acele momente vorbeam asa cum cantam. Dar, din nenorocire, nu puteam vorbi asa mult timp, deoarece sunetul Undea tot timpul sa porneasca spre partile moi ale cerului gurii si gatului.

Si pana in ziua de astazi se petrece acelasi lucru. Nu sunt sigur de faptul ca voi izbuti o data si pentru toata viata sa-mi asez glasul in asa chip, incat intotdeauna, permanent, sa vorbesc just, asa cum cant. Se vede ca va trebui inaintea fiecarui spectacol sau repetitie sa-mi indrept glasul cu ajutorul unor exercitii pregatitoare.

Totusi, am avut fara indoiala un succes. El a constat in faptul ca m-am deprins sa trimit -lasul in masca repede, usor, liber, in fiecare minut, nu numai cand cantam, dair si cand vorbeam.

Dar rezultatul esential al muncii a constat in faptul ca in vorbirea mea a aparut linia continua de sonoritate care se formase in canto si fara de care nu poate sa existe o arta autentica a cuvintutui.

Asta cautasem mult timp, la- asta visasem continuu, asta da frumusete si muzicalitate simplei vorbiri curente si mai ales vorbirii inalte, declamatorie.

Acum am aflat, direct din practica, ca aceasta linie se creeaza in vorbire numai in cazul in care vocalele si consoanele canta de la sine, ca in arta cantului. Dar daca nu se intinde decat sunetul

vocalelor, iar consoanele ce vin dupa ele se marginesc sa ciocaneasca, atunci se formeaza un gol, o surpare, un vid si, ca urmare, in loc sa se nasca o linie nesfarsita, se ivesc fragmente, bucati, exclamatii sonore. Am mai inteles apoi curand ca nu numai consoanele sonore, dar si celelalte, zgomotoase, suieratoare, fluiera' toare, cristaline, haraitoare, intepatoare, tari, trebuie de asemenea sa participe atat prin suieratul lor, cat si prin sonoritatea tor, la crearea liniei neintrerupte.

Acum vorbirea mea curenta ba canta, ba suiera, ba zbarnaie, ba „tipa' creand in felul acesta linia neintrerupta, schimband tonurile si coloritul sunetului in functie de vocalele rostite si de consoanele sunatoare si zgomotoase.

La sfarsitul acestei perioade de studiu despre care v-am povestit atat de mult, nu obtinusem inca ceea ce se cheama in limba noastra simtul cu-vintului sau simtul frazei, dar fara indoiala ca incepusem sa ma orientez in rezonanta sunetelor si a silabelor.

Specialistii vor critica mult si aspru calea pe caire am mers in cercetarile mele si rezultatele pe care le-am obtinut. Sa critice ! Metoda mea e luata din practica vie, din experienta, si rezultatele ei sunt de fata si pot fi supuse verificarii.

Aceasta critica va ajuta la limpezirea problemei asezarii glasului scenic si a metodelor de predare, ca si la indreptarea dictiunii si a rostirii sunetelor, silabelor, cuvintelor.

Dupa tot ce v-am spus la ultima, lectie, ored ca va putem socoti destul de pregatiti pentru inceperea unei mumei constiente, atat pentru asezarea glasului, cat si pentru dictiunea de canto si pentru vorbirea scenica in drama.

Trebuie sa va apucati de aceasta munca chiar acum, cat timp mai sunteti inca elevi.

Artistul trebuie sa apara pe scena bine inarmat, i'asr glasul e unul dintre cele mai importante mijloace creatoare ale lui. Afara de asta, cand veti deveni profesionisti, orgoliul n-o sa va ingaduie sa va ocupati, ca miste scolari, de studierea alfabetului. Asa ca folositi-va de tineretea voastra si de timpul cat mai sunteti elevi. Daca nu veti ispravi aceasta munca acum, atunci n-o veti scoate la capat nici in viitor si totdeauna, in toate momentele vietii creatoare pe scena, acest cusur din timpul scolii va va frana munca. Glasul o sa va impiedice in loc sa va ajute. „Glasul meu e bogatia mea', a spus un airtist renumit, care, fiind invitat la un ospat, a pus termometrul, pe care il purta in buzunar, in supa, in vin si in alte bauturi. In grija lui pentru pastrarea glasului, el urmarea temperatura hranei pe care o manca. Iata pana la ce girad se ingrijea el de unul dintre cele mai pretioase daruri ale naturii creatoare, de glasul lui frumos, sonor, expresiv si puternic.

Intre timp Rahmanov 1-a adus pe noul profesor de dictiune, pe care ni 1-a prezentat. Dupa o mica intrerupere, el si-a inceput prima lectie impreuna cu Anastasia Vladiimirovna.

Sa fac oarecare insemnari si pentru acest curs mixt ? Nu cred. Tot ce s-a spus la lectii e suficient de cunoscut din programele obisnuite ale altor scoli si conservatoare. Diferenta e numai ca aici indreptarea dictiunii se facea pe loc, sub supravegherea comuna a celor doi profesori, si se

introducea nu-, maidecit in canto dupa indicatiile cantaretei. Si, dimpotriva, exigentele pe latura de canto se transpuneau pe loc in vorbirea curenta.

VI

VORBIREA PE SCENA

….anul 19..

Astazi, in sala de teatru, la parter era pus un aiis pe care scria Vorbirea pe scena.

Ca de obicei, Arkadie Nikolaevici ne-a 'felicitat pentru ca intram intr-o noua etapa a programului si apoi ne-a spus ;

- V-am explicat la lectia trecuta ca trebuie sa simti literele, silabele si sa le simti sufletul.

Astazi vom spune acelasi lucru despre cuvinte si fraze intregi. Sa nu asteptati de la mine conferinte. Le veti auzi la cursurile specialistului. Eu am sa va supun numai cateva date care se refera la arta de a vorbi pe scena, date culese de mine din practica, ca sa va pregatesc pentru cursul nou, inchinat „legilor vorbirii'.

Despre ele si despre cuvant s-au scris multe carti minunate. Studiati-le cu atentie. Eu socot cea mai potrivita dintre ele cartea Cuvinfiul expresiv de S. M. Volkonski, pentru ca e bine elaborata si adaptata pentru artisti. Ma voi referi tot timpul la ea si voi cita exemple si fragmente in discutiile noastre introductive despre vorbirea pe scena. Artistul trebuie sa-si cunoasca limba la perfectie. De ce are nevoie de trairi subtile, daca o sa le exprime pe scena cu o vorbire defectuoasa ? Un artist de inalta clasa nu trebuie sa cante pe un instrument dezacordat. Si in acest domeniu vom avea nevoie de stiinta. Folositi-va insa de ea cu pricepere si la timp. Nu se poate incepe impuind capul elevului, ca pe urma sa-i dai drumul pe scena, fara sa posede cea mai elementara practica scenica. Elevul se va zapaci si va uita stiinta sau, dimpotriva, se va gandi numai la ea, uitand scena. Stiinta poate sa ajute arta numai cand ele se sustin si se completeaza una pe alta

Dupa o pauza de gandire, Tortov a continuat ;

- Nu o data v-am prevenit de faptul ca fiecare om, calcand pe scena, trebuie sa invete din nou totul de la inceput : sa priveasca, sa umble, sa

actioneze, sa comunice si, in slirsit, sa vorbeasca. Marea majoritate a oamenilor se folosesc prost, vulgar, de vorbire, chiar in viata, dair nu baga de seama, pentru ca s-au obisnuit cu ei insisi si cu lipsurile lor. Nu cred ca voi reprezentati o exceptie de la aceasta regula. De aceea, inainte de a va apuca de munca obisnuita, trebuie sa va dati seama de cusururile vorbirii voastre, ca sa renuntati o data si pentru totdeauna la obiceiul raspandit printre actori de a se referi permanent la ei insisi si a da ca exemplu defectuoasa lor vorbire cotidiana pentru justificarea unei maniere si mai defectuoase de a vorbi pe scena.

Pe -scena, cuvantul si vorbirea se gasesc intr-o situatie si mai grea de-cit in viata. In marea majoritate a cazurilor textul piesei se debiteaza in teatru „acceptabil' sau nici macar atat. Dar si asta se face in chip grosolan, conventional.

Sim/t multe pricini, si prima dintre ele consta in urmatorul fapt: in viata rostesti intotdeauna ceea ce trebuie, ceva ce vrei sa spui pentru un scop, o problema, o necesitate oarecare, pentru o actiune orala autentica, rodnica si conforma unui scop. Adesea, chiar in imprejurarile in care indrugi cuvinte fara sa le chihzuiesti, o faci pentru ceva anume : ca sa scurtezi timpul, ca sa distiragi atentia si asa mai departe.

Pe scena nu-i acelasi lucru. Acolo rostim un text strain, care -ne e dat de autor, care adesea nu e cel de caire avem nevoie si pe care am vrea sa-1 spunem.

Afara de asta, noi vorbim in viata despre si sub influenta a ceea ce noi vedem in realitate, in jurul nostru, ori in gand, despre ceea ce simtim cu adevarat, despre ceea ce gandim cu adevarat, despre ceva ce exista in realitate. Pe scena insa, suntem obligati sa vorbim despre ceea ce nu vedem, simtim sau gandim noi insine, ci despre un lucru pe care-1 traiesc, il vad, il simt, il gandesc personajele pe caire le interpretam.

In viata stim sa ascultam bine, pentru ca lucrul ne intereseaza sau avem nevoie de el. Pe scena insa, in majoritatea cazurilor, reprezentam atentia, ne prefacem ca ascultam. Acolo, n-avem necesitatea practica sa patrundem in gandurile straine si sa percepem cuvintele straine ale partenerului si ale rolului. Trebuie sa ne silim s-o facem. Dar o asemenea fortare duce la un joc superficial, mestesugaresc, cu sabloane.

Afara de asta, mai exista si alte conditii suparatoare, care ucid comunicarea vie omeneasca. Fapt e ca textul irostit des la repetitii si la numeroase spectacole devine o simpla flecareala si atunci continutul se evaporeaza din cuvinte si lasa numai forma lor mecanica. Ca sa meriti dreptul de a sta pe scena, trebuie sa faci acolo ceva. Intre alte procedee de a umple vidul interior al rolului, rostirea mecanica a cuvintelor ocupa un loc important.

In urma acestui fapt, actorii isi formeaza obiceiul de a vorbi mecanic pe scena, adica de a rosti faira sens cuvintele invatate pe de rost, fara nici o atentie pentru continutul lor. Cu cat se da mai multa libertate unei aseme-

nea deprinderi, cu atat memoria mecanica devine mai ascutita, si cu cat se ascute ea, cu atat mai statornic devine si obiceiul de a „indruga' pe scena.

Asa, treptat, se formeaza o vorbire teatrala, specific mestesugareasca.

Rostirea mecanica a cuvintelor se intalneste si in viata reala, de pilda : „Buna ziua, ce mai faci ?' „Multumesc, bine' ori „Ramai cu bine, fii sanatos !'

La ce se gandeste omul, ce simte el in timp ce rosteste mecanic aceste cuvinte ? Nu gandeste nimic si nu simte nimic in legatura cu continutul lor. Cuvintele erup din noi singure, in vreme ce suntem preocupati de alte trairi si iginduri. Acelasi lucru se vadeste si la scoala : in timp ce

elevul 'raspunde la o lectie bine invatata, se gandeste in sinea lui ce nota o sa-i puna invatatorul. Cunoastem si in teatru acest fenomen : in timp ce actoirul debiteaza cuvintele rolului, el se gandeste la alte probleme si vorbeste necontenit, ca sa umple momentele vide, netraite, ale rolului si ca sa ocupe cu ceva atentia spectatorilor, care pot incepe sa se plictiseasca. In asemenea momente, actorii vorbesc ca sa vorbeasca si sa nu se mai opreasca, fara sa aiba grija nici de sunet, nici de sensul launtric al cuvintelor, ci numai de implinirea in chip insufletit si fierbinte a procesului vorbirii.

Pentru asemenea actori, sentimentele si ideile rolului sunt copii vitregi, iar adevaratii lor copii sunt cuvintele textului. La inceput, cand se citeste piesa pentru prima oara, atat cuvintele rolului tau, cat si ale celorlalti parteneri, par interesante, noi, necesare. Dar dupa ce urechea se obisnuieste cu ele, dupa ce sunt uzate la repetitii, cuvintele isi pierd esenta, sensul si nu iramin in constiinta, in inima celui care le rosteste, ci numai pe limba. Din acel moment tot ceea ce spune el si ceilalti actori nu mai e important pentru el. Important e sa indirugi irolul si sa nu te mai opresti.

Cat de lipsit de sens e momentul in care actorul, pe scena, fara sa asculte pana la capat ce i se spune sau ceea ce a intrebat, sau nelasand pe altul sa rosteasca pana la capat ideea principala, se grabeste sa-si intrerupa partenerul care vorbeste cu el. Atunci cuvantul cel mai important al replicii e morfolit si mu ajunge pana la spectator, asa ca ideea isi pierde in intregime sensul si n-ai la ce sa raspunzi. Ai vrea sa-ti contrazici partenerul, dar e inutil, deoarece el singur nu intelege ceea ce intreaba. Toate aceste neadevaruri creeaza conventionalisme, sabloane, care omoara credinta in cele rostite si in traire chiar. E si'mai rau cand actorii dau in chip constient o semnificatie nejusta cuvintelor rolului. Toata lumea stie ca multi dintre noi se folosesc de text ca sa arate spectatorilor calitatea materialului lor sonor, a dictiunii, a manierei de a declama si a tehnicii aparatului lor de vorbire. Asemenea actori au tot atata legatura cu arta, cita au vanzatorii din magazinele de instrumente muzicale care canta cu dibacie pasaje complicate la felurite instrumente, ca sa demonstreze calitatea maiflfii pe caire o vand, nu ca sa redea operele compozitorilor si felul in care le inteleg ei.

Si actorii executa cu glasul cadente si motive sonore complicate. Ei canta '.'.ere. silabe separate, le intind, le rasucesc, le striga ca sa-si airate glasul, ca sa gadile placut timpanul ascultatorilor, nu ca sa actioneze si sa transmita spectatorilor trairile lor.

…anul 19..

-.azi lectia a fost inchinata subtextului.

- Ce inseamna subtext ? ne-a intrebat Arkadie Nikolaevici si imediat r.r-a raspuns tot el : „viata spiritului omenesc' a rolului, pe oare o simti pre-

.auntrul tau si care curge continuu sub cuvintele textului, justificandu-le si insufletindu-le tot timpului. Subtextul contine nenumaratele si variatele linii interioare ale rolului si ale piesei, impletite din acel „daca' magic si din alti „daca' din diferite nascociri ale imaginatiei, din situatii propuse, din actiuni interioare, din Obiectele atentiei, din adevaruri mici si mari si din credinta in ele, din adaptari' si alte elemente.

Subtextul e elementul care ne obliga sa spunem cuvintele rolului.

Toate aceste linii, intentionat impletite intre ele ca firele unei sfori rasucite, parcurg intreaga piesa, tinzand spre supratema finala.

indata ce intreaga linie a subtextului, ca un curent submarin, e patrunsa de sentiment, se creeaza actiunea principala a piesei si a rolului. Ea iese in evidenta nu numai prin miscarea fizica, dar si pirin vorbire : se poate actiona nu numai eu trupul, ci si cu sunetul, cu cuvintele' [IV].

Ceea ce in domeniul actiunii capata denumirea de actiune principala, in domeniul vorbirii se numeste subtext.

Trebuie oare sa explicam, sau se intelege de la sine ca un cuvant care nu e saturat dinauntru si e luat separat ramane numai o formulare exterioara ?

Textul rolului compus din asemenea formulari devine o serie de sunete goale.

Iata, de pilda, cuvantul „iubesc'. El nu face decat sa amuze un strain neobisnuit cu aceasta compunere de sunete.- Pentru dansul cuvantul e gol, deoarece nu e legat de reprezentari interioare frumoase, care inalta sufletul. Dar indata ce sentimentul, gandul sau imaginatia vor' insufleti sunetele goale, se naste o alta atitudine fata de el, ca fata de un cuvant plin d!e continut. Atunci sunetele cuprinse in cuvantul „iubesc' devin capabile sa aprinda pasiunea in om si sa-i schimbe viata.

Cuvantul „inainte', insufletit de un sentiment patriotic, e capabil sa trimita la moarte sigura regimente intregi. Cele mai simple cuvinte care transmit ganduri complicate ne pot schimba conceptiile. Nu degeaba cuvantul e cea mai concreta expresie a gandului omenesc.

Cuvantul poate sa excite si cele cinci simturi ale noastre. intr-adevar, e de ajuns sa amintim titlurile operelor muzicale, numele unui pictor, denumirea unui fel de mincaire, un parfum preferat etc, ca sa va amintiti imaginile auditive si vizuale, gusturile,/mirosurile sau senzatiile palpabile de care vorbeste cuvantul.

El poate trezi chiar senzatii de durere. Asa, de pilda, in cartea Viata mea in arta se da ca exemplu o intamplare: cineva care a ascultat descrierea unei dureri ae dinti a inceput sa simta ca il dor dintii.

Pe scena nu trebuie sa existe cuvinte lipsite de suflet, de sentimente. Acolo n-avem nevoie de cuvinte goale de idei, asa cum n-avem nevoie de cuvinte lipsite de actiune. Pe scena cuvantul trebuie sa trezeasca in artist, in partenerii lui si, prin ei, si in 'spectator cele mai variate sentimente, dorinte, ganduri, nazuinte, imagini interioare, senzatii vizuale, auditive si alte senzatii primite de cele cinci simturi.

Toate acestea arata ca cuvantul, textul rolului sunt pretioase nu prin si pentru ele insele, ci prin continutul sau pirin subtextul care se afla ascuns in ele.

Asta o uitam adesea cand[1] urcam pe scena.

Nu trebuie sa uitam insa ca o piesa tiparita nu inseamna o opera incheiata, pana cand ea nu va fi interpretata pe scena de catre artisti si nu va fi insufletita de sentimentele lor omenesti, vii ; tot asa si partitura muzicala scrisa nu e inca o simfonie pana nu e interpretata de o orchestra de muzicanti la concert. Numai oamenii - interpretii simfoniei sau piesei - voir insufleti launtric, cu trairea lor, subtextul operei transmise. In el, ca si in airtist, se vor dezvalui ascunzisuri sufletesti, esenta pentru care s-a nascut creatia. Sensul creatiei se afla in subtext. Fara el, cuvantul n-are rost pe scena. In momentul creatiei, cuvantul vine de la poet si subtextul de la artist. Daca ar fi altfel, spectatorul n-ar vrea sa mearga la teatru ca sa vada actorul, ci air sta acasa si ar citi piesa.

Numai pe scena se poate cunoaste opera scenica in toata plenitudinea si esenta ei. Numai la spectacol se poate simti adevaratul suflet al piesei, subtextul ei, creat si transmis de artist de fiecare data si la fiecare repetare a spectacolului.

Artistul trebuie sa creeze pe textul piesei muzica sentimentului sau si sa invete sa cante aceasta muzica a sentimentului cu cuvintele rolului. Numai cand vom auzi melodia sufletului sau vom pretui deplin textul dupa meritul si frumusetea lui, cu tot ce ascunde in el.

Voi stiti din cursurile primului an ce inseamna linia interioara a rolului, cu actiunea ei principala si supratema care creeaza trairea. Stiti, de asemenea, cum sa conturati in voi insiva aceste linii interioare si cum sa provocati, cu ajutorul psihotehnicii, trairea, cand ea nu se naste de la sine, intuitiv.

Acest proces ramane in intregime obligatoriu si in domeniul cuvin-tului si al vorbirii.

…anul 19..

- „Norul' „razboiul' „gaie' „liliac' rosti incolor Arkadie Nikolaevici, despartind un cuvant de celalalt printr-o lunga pauza.

Asa a inceput lectia de astazi.

- Ce se petrece in voi la perceperea auditiva a acestor sunete ? Sa

luam ca exemplu „norul'. Ce va amintiti, ce simtiti, ce vedeti dupa ce am

rostit acest cuvant ?

Mi s-a ivit in fata ochilor o pata mare, fumurie, in mijlocul cerului senin de vara.

Maloletkova a vazut un val alb, lung, intins de-a curmezisul intregului cer.

- Acum sa urmarim ce trezeste in voi fraza perceputa de ureche:

„Haideti la gara !'

In inchipuirea mea, am iesit din casa, am luat o trasura, am trecut prin Dimitrovka, pe bulevarde, prin Miasnitkaia, am ajuns prin cateva stradute la Sadovaia si in curand m-am vazut la gara. Puscin se vedea pasind pe peron. In ce o priveste pe Veliaminova, ea a si izbutit sa plece cu imaginatia in Crimeea, sa treaca pe la Ialta, Alupka si Gurzuf.

Dupa ce fiecare dintre noi si-a descris lui Tortov viziunile sale interioare, Arkadie Nikolaevici ne-a spus :

- Deci nici n-am apucat sa rostesc bine cateva cuvinte, ca voi ati si

indeplinit in gand ceea ce exprimau ele. Si cat de scrupulos mi-ati poves

tit tot ce a provocat in voi fraza pe care am rostit-o eu !

Cum ati zugravit prin sunete si intonatii imaginile vizuale pe care voiati sa ne faceti sa le vedem cu ochii nostri, cu ce straduinta ati cules si distribuit culorile ! Cum ati vrut sa dati relief frazelor !

Cat de mult v-ati ingrijit ca tabloul prezentat de voi sa semene cu originalul, adica cu acele viziuni pe care le-a provocat in voi plecarea in gand la gara!

Daca ati realiza intotdeauna pe scena acest proces normal cu aceeasi dragoste si ati rosti cuvintele rolului patrunzand la fel in esenta lor, ati deveni repede artisti mari

Dupa o oarecare pauza, Arkadie Nikolaevici a inceput sa repete in diferite feluri cuvantul „norul' si ne-a intrebat despre ce fel de nor e vorba. Xoi ghiceam, cand mai bine, cand mai rau.

Cum, cu ce ne transmitea Arkadie Nikolaevici aceasta imagine ? Prin intonatie, mimica, prin atitudinea lui fata de obiectul zugravit, prin ochii care cautau, examinau pe plafon imagini inexistente ?

- Si cu una si cu alta, si cu a cincea si cu a douazecea ! - ne-a spus

Arkadie Nikolaevici. intrebati natura, intuitia si nu mai stiu ce, cum si cu ce isi transmit altora viziunile. Mie nu-mi place si mi-e teama sa starui prea mult asupra problemelor in care nu sunt competent. De aceea sa nu impiedicam munca subconstientului, ci mai bine sa ne invatam sa atragem in creatie natura sufleteasca si organica si sa facem ca aparatul nostru sonor, vocal si alte aparate ale intruchiparii, cu ajutorul carora se pot reda sentimentele, gandurile, viziunile etc. noastre interioare, sa devina fine si sensibile.

Nu e greu sa transmiti, cu ajutorul cuvintelor, reprezentari mai mult sau mai putin precise altora, cum ar fi „gaie', „liliac', „nor'. Mult mai greu e sa faci asta cu cuvintele care au intelesuri abstracte, cum ar fi „justitia' sau „dreptatea'. E interesiant sa urmarim activitatea interioara care se desfasoara la rostirea acestor cuvinte

Eu am inceput sa ma gindese la cuvintele care ne fusesera indicate si m-am silit sa prind senzatiile pe care le provocau in mine.

La inceput m-am zapacit, nestiind incotro sa-mi indrept atentia ; voiam sa ma agat de ceva, dar nu stiam de ce. Datorita acestui lucru, gandul, sentimentul, imaginatia si toate celelalte elemente interioare au inceput sa se agite in cautarea a ceva.

Ratiunea incearca sa judece t-ema pusa de cuvant, sa opreasca atentia asupra ei si sa patrunda mai adanc in esenta ei. intrezaream ceva mare, important, luminos, nobil. Dar aceste epitete n-aveau nici ele trasaturi clare. Apoi mi-am adus aminte de cateva formule si definitii acceptate de toata lumea pentru intelesurile pe care mi le indicau cuvintele „justitie' si „dreptate'.

Dar formula seaca nu ma satisfacea si nu ma emotiona. In suflet imi licareau din cand in cand unele sentimente si dispareau pe loc. Le prindeam, dar nu le puteam pastra.

imi trebuia ceva mai concret, care ar fi putut sa fixeze abstractul. In momentul critic al cautarilor si agitatiei interioare, imaginatia a raspuns inaintea tuturor celorlalte elemente ale sufletului si a inceput sa-mi zugraveasca imagini vizuale.

Dar cum sa-ti reprezinti justitia sau dreptatea ? Cu ajutorul simbolului, alegoriei, emblemei ? Memoria selectiona reprezentarile sablonizate ale acestor intelesuri care trebuiau sa personifice ideea dreptatii si justitiei.

Ele mi se reprezentau ba sub imaginea unei femei cu un cantar in mina, ba in chipul unei carti de legi deschisa de un deget care indica un paragraf.

Dar nici asta nu-mi satisfacea mintea si sentimentul. Atunci imaginatia imi aducea grabit noi reprezentari vizuale. isi inchipuia o viata construita pe temelia dreptatii si justitiei. E mai usor sa-ti reprezinti un asemenea vis, decat o abstractie lipsita de viata. Visurile in legatura cu viata reala sunt mai concrete, mai accesibile, mai perceptibile. E mai usor sa le vezi, iar vazandu-le - sa le simti. Te emotioneaza mai repede, te duc mai firesc spre traire.

Mi -am adus aminte de o intamplare din propria mea viata, inrudita cu aceea pe care o zugravea imaginatia mea, si sentimentul dreptatii a fost intr-o oarecare masura satisfacut V,

Cand i-am povestit lui Tortov observatiile mele, el a tras urmatoarea concluzie :

- Natura a randuit ca noi, prin comunicarea verbala cu alti oameni,

sa vedem la inceput prin privirea interioara lucrul despre care e vorba

si abia pe urma sa vorbim despre ceea ce am vazut. Daca, insa ii ascul

tam pe altii, atunci percepem intai cu urechea ceea ce ni se spune, iar pe

urma vedem cu ochiul lucrul auzit.

Sa asculti, in limbajul nostru, inseamna sa vezi ceea ce se vorbeste, iar sa vorbesti inseamna sa zugravesti imagini vizuale.

Cuviniul, pentru artist, nu e pur si simplu un sunet, ci un izvor de imagini. De aceea, in comunicarea verbala de pe scena nu vorbiti atat urechii, cat ochiului.

…anul 19..

La lectia de astazi, Arkadie Nikolaevici 1-a chemat pe Sustov si i-a spus sa recite oeva. Dar Pasa n-avea repertoriu.

- In cazul acesta, du-te pe scena si rosteste urmatoarea fraza sau

chiar o povestire intreaga : „Am fost acum la Ivan Ivanovici. E intr-o

stare ingrozitoare : 1-a parasit nevasta. A trebuit sa ma duc la Piotr Petrovici sa-i povestesc cele intamplate si sa-1 rog sa-1 linisteasca pe sarmanul om '.

Pasa a rostit fraza, dar fais si Arkadie Nikolaevici i-a spus :

- N-am crezut in nici un cuvant al dumitale si n-am simtit ca ai ne

voie si vrei sa spui aceste cuvinte care iti sunt straine.

Nici nu-i de mirare. Se poate sa le rostesti sincer, fara sa ai reprezentari mintale create prin nascocirile imaginatiei, prin magicul „daca' si situatiile propuse ? Trebuie sa le cunosti si sa le vezi cu viziunea dumitale interioara. Dar dumneata nu intelegi si nu vezi ceea ce trebuiau sa provoace cuvintele care ti-au fost date despre Ivan Ivanovici si Piotr Pe-trovici. Gaseste deci acea nascocire a imaginatiei, magicul „daca' si situatiile propuse, care o sa-ti dea dreptul sa rostesti aceste cuvinte. Mai mult decat atat: nu vei afla numai, dar te vei stradui.sa vezi clar tot ce-ti va zugravi expresiv, vizual, fictiunea imaginatiei dumitale.

Uite, cand vei indeplini toate acestea, atunci cuvintele straine pe care le-ai primit iti vor deveni proprii, folositoare, necesare, atunci vei afla cine

e acest Ivan Ivanovici, cine e nevasta lui care 1-a parasit, cine e acest Piotr Petrovici, unde si cum traiesc ei, ce relatii stat intre ei si dumneata. Cand ii vei vedea cu viziunea dumitale interioara, iti vei reprezenta unde, cum si impreuna cu cine traiesc ei. Ivan Ivanovici si Piotr Petrovici vor deveni pentru dumneata oameni reali in viata dumitale interioara. Nu uita sa cercetezi cat mai amanuntit, cu viziunea mintala, apartamentul lor, asezarea odailor, mobilei, obiectelor marunte, tot ce-i inconjoara. Va trebui sa te duci in inchipuirea dumitale la Ivan Ivanovici, de la el la Piotr Petrovici, iar de la acesta acolo unde ai de rostit cuvintele date dintru inceput.

Va trebui sa vezi strazile pe care vei fi nevoit sa le strabati in gand,. intrarile caselor in care va trebui sa patrunzi. Intr-un cuvant, se cuvine sa creezi si sa vezi pe ecranui viziunii dumitale

interioare toate nascocirile imaginatiei dumitale, toti acei „daca' magici si alti „daca', toate situatiile propuse, toate conditiile exterioare in mijlocul carora se dezvolta sub-textul acelei tragedii familiale a iui Ivan Ivanovici despre care se vorbeste in cuvintele care ti-au fost date. Viziunile interioare vor crea starea de spirit care va provoca sentimente corespunzatoare. Dumneata stii ca in viata reala toate acestea iti sunt pregatite chiar de viata insasi, dar pe scena artistul singur trebuie sa se ingrijeasca de ele.

Asta nu se face pentru realism sau naturalism ca atare, ci pentru ca e necesar naturii noastre creatoare, subconstientului. Ele au nevoie de un adevar, fie si nascocit, in care sa poata crede si de la care sa poata prinde viata

Dupa ce s-au gasit nascociri verosimile ale imaginatiei, Pasa a repetat aceeasi fraza si, dupa cum mi s-a parut mie, a rostit-o mai bine.

Dar Arkadie Nikolaevici tot n-a fost multumit si a explicat ca vorbitorul n-are obiectul caruia ar vrea sa-i transmita viziunile lui interioare si ca, fara asta, fraza nu se poate spune asa incat atat vorbitorul, cat si ascultatorul, sa creada in reala necesitate a rostirii cuvintelor cu pricina.

Arkadie Nikolaevici, ca sa-1 ajute pe Pasa, i-a trimis pe scena, in calitate de obiect, pe Maloletkova si i-a spus :

- Trebuie sa ajungi pana acolo incat obiectul dumitale nu numai sa

auda, mu numai sa inteleaga sensul frazei, dar si sa vada, cu viziunea

interioara, acel lucru sau aproape acel lucru pe care-1 vezi dumneata in

suti in timp ce spui cuvintele ce ti-au fost indicate.

Dar Pasa nu credea ca acest lucru e cu putinta.

- Nu te gandi la asta, nu-ti impiedica natura, ci straduieste-te sa faci ceea' ce esti rugat. Important nu e rezultatul insusi. El nu depinde de dum

neata. Importanta e tendinta dumitale spre realizarea temei, importanta e

actiunea insasi sau, mai bine zis, incercarea de a o influenta pe Malolet-kova, viziunea ei interioara, cu care ai de-a face. Importanta e actiunea noastra interioara!

Iata cum ne-a -descris Pasa senzatiile si trairile prin care a trecut in timpul experientei:

73 Am sa enumar momentele tipice ale sentimentelor mele, a explicat el. inainte de a comunica cu obiectul, trebuie ca eu insumi sa-mi adun si sa pun in ordine materialul pentru comunicare, adica sa patrund in esenta acelui lucru pe care trebuia sa-1 transmit, sa-mi aduc aminte de faptele despre care aveam de vorbit, de situatiile propuse la care trebuia sa ma gandesc, sa restabilesc in forul meu interior viziunile corespunzatoare. Cand totul a fost pregatit si am vrut sa pornesc la

intruchipare, toate au inceput sa se framante si sa se miste in mine : mintea, sentimentul, imaginatia,, adaptarea, mimica, ochii, mainile, trupul. Toate se potriveau si cautau directia din care sa se apropie de tema. Se pregateau ca o mare orchestra ca-re-si acordeaza instrumentele in graba. Am inceput sa ma urmaresc atent.

74 Pe dumneata, sau pe obiect ? 1-a intrebat Arkadie Nikolaevici. Se vede ca dumitale ti-era indiferent daca Maioletkova te va intelege sau ba, daca iti va simti subtextul, daca va vedea cu ochii dumitale tot ce se petrece in viata lui Ivan Ivanovici. inseamna ca in dumneata n-au existat in timpul comunicarii aceste teme omenesti firesti, necesare pentru a intipari in altul viziunile dumitale.

Toate acestea demasca lipsa de actiune. De altfel, daca ar fi tins intr-adevar catre comunicare, atunci n-ai fi inceput sa spui textul fara intrerupere, ca pe un monolog, fara sa-ti arunci privirea asupra partenerului, fara sa te adaptezi la el, asa cum ai facut-o chiar acum, ci in dumneata ar fi aparut momente de asteptare. Obiectul are nevoie de ele pentru a-si insusi subtextul sl viziunile dumitale interioare pe care i le transmiti. E'e nu pot fi percepute toate dintr-o data. Acest proces trebuie sa se desfasoare in cateva etape; transmitere, oprire, percepere si iarasi transmitere, oprire, si asa mai departe. Fireste ca trebuie sa ai in vedere tot intregul pe care vrei sa-1 transmiti. Ceea ce pentru dumneata, .autorul subtextului, e clar de la sine, pentru obiect e nou, cere descifrare si insusire. E nevoie deci de un oarecare timp. Nu i l-ai dat si de aceea, datorita tuturor acestor greseli, n-ai realizat o discutie cu un om viu, ca in viata, ci un monolog, ca in teatru

Pana la urma, Arkadie Nikolaevici a obtinut de la Pasa ceea ce voia, adica 1-a facut sa-i transmita Maloletkovei tot se simtea si vedea el. Maioletkova si noi toti am inteles sau, mai bine zis, i-am simtit intr-o oarecare masura subtextul. Chiar si Pasa a fost cuprins de entuziasm si afirma mereu ca astazi nu numai ca a aflat, dar ca a si simtit sensul practic si adevarata importanta a faptului de a transmite altora viziunea ta personala a subtextului ilustrat.

- Acum intelegeti ce inseamna sa creezi subtextul ilustrat, a spus Arkadie Nikolaevici incheindu-si lectia.

*

Tot drumul spre casa Pasa mi-a povestit ceea ce .a trait el astazi, in timpul interpretarii exercitiului despre Ivan Ivanoviei. Se vede ca il uimise mai mult decat orice faptul ca silinta de a face ca altul sa aiba viziunile lui, fara ca acest altul sa-si dea macar seama, transformase cuvintele straine, neinteresante, ce-i fusesera date, in cuvintele lui proprii, folositoare, necesare.

- Caci fara expunerea faptului ca nevasta lui Ivan Ivanoviei a plecat, nici povestirea nu mai exista, mi-a spus el. Si o data ce nu exista povestirea, n-ai de ce sa-i creezi un subtext ilustrat. Nu mai ai nevoie nici de viziuni interioare si nici n-ai de c« sa le transmiti altuia. Caoi faptul, adica trista intamplare a lui Ivan Ivanoviei, nu poate fi transmisa nici prin emitere de raze, nici prin miscare, nici prin mimica. E nevoie de vorbire !

Iata cand mi-au devenit necesare cuvintele straine care imi fusesera date*! Iata cand le-am indragit de parca ar fi fost ale mele. Le apucam lacom, le gustam, le pretuiam fiecare sunet,

iubeam fiecare intonatie. Atunci n-am mai avut nevoie de ele pentru o debitare mecanica, pentru a-mi arata glasul si dictiunea, ci pentru un scop : ca sa inteleaga ascultatorul importanta a ceea ce am spus.

Si stii ce e mai uimitor decat toate ? a continuat el sa se entuziasmeze. E ca imediat ce cuvintele au devenit ale mele, m-am simtit dintr-o data pe scena ca acasa. Calmul si taria au aparut singure de nu; stiu unde.

Ce desfatare e sa fii stapan pe tine, sa-ti castigi dreptul de a nu te grabi si, linistit, sa-i obligi pe altii sa astepte !

Strecuram in obiect un cuvant dupa altul si, o data cu ele, si viziune dupa viziune.

Tu trebuie sa pretuiesti mai bine decat altii insemnatatea si rostul calmului si tariei mele de astazi, pentru ca stii bine cum ne temem noi doi de pauze pe scena.

De altfel, nu, astea n-au fost pauze. Nu incetam sa actionez nici in timpul tacerii

Pasa m-a ineintat cu povestirea lui. Am intrat la el si am ramas la masa.

In timpul mesei, ca de obicei batranul Sustov si-a intrebat nepotul ce se petrecuse la lectie. Pasa i-a povestit ceea ce imi explicase si mie. Unchiul asculta, zambea, dadea afirmativ din cap, zicand dupa fiecare inclinare :

- Asa, asa ! Bine !

Apoi, la un cuvant al lui Pasa, unchiul a sarit deodata in sus si a inceput sa tipe :

- Ai nimerit drept unde trebuie! Capteaza., capteaza obiectul f „Vira-te in sufletul lui' - si vei fi tu insuti si mai captat! Si daca te prinzi tu, ii vei capta pe altii si mai mult. Atunci si vorbirea ta va fi activa.

Activitatea, actiunea autentica, rodnica, conforma unui scop e esentiala in creatie, prin urmare sl in vorbire!

A vorbi - inseamna a actiona. Tocmai aceasta activitate ne da sarcina de a intipari in altii viziunile noastre. Nu are insemnatate daca altul va vedea sau nu. De asta se va ingriji maica noastra ; natura si tatucut nostru: subconstientul. Treaba voastra e de a vrea sa intipariti, iar vrerea zamisleste actiunile.

Una e sa iesi in fata prea stimabilului public si : „tra-ta-ta' - ai debitat si ai plecat. Si cu totul altceva e sa interpretezi si sa actionezi !

Prima e o vorbire actoriceasca, cealalta omeneasca.

…anul 19..

Daca ne gandim la un fenomen oarecare, daca ne reprezentam anumite lucruri sau actiuni, daca ne amintim de unele momente traite in viata reala sau imaginara, nu numai ca simtim aceste elemente ale vietii, dar le si vedem pe toate cu privirea interioara.

De aceea e necesar ca toate viziunile interioare VI sa se refere exclusiv la viata personajului, nu la a, interpretului lui, deoarece viata personala a artistului nu e analoaga cu viata rolului, nu coincide cu ea.

Iata de ce sarcina noastra principala este urmatoarea : in tot timpul cat ne aflam pe scena, trebuie sa reflectam mereu in privirea noastra interioara viziuni inrudite cu viziunile personajului. Viziunile interioare create de imaginatie, de situatiile propuse si care insufletesc rolul si justifica procedeele, nazuintele, gandurile, sentimentele lui etc, opresc si fixeaza bine atentia artistului asupra vietii interioare a rolului. Trebuie sa ne folosim de acestea ca sa ajutam atentia nestatornica.

Data trecuta am lucrat la un mic monolog despre Ivan Ivanovici sr Piotr Petrovici, a continuat sa ne explice Arkadie Nikolaevici. Dar inchi-puiti-va ca toate frazele, toate scenele, toata piesa e construita la fel cu acele cateva cuvinte si ca trebuie s-o executati creandu-i un „daca' si situatii propuse. In acest caz, intregul text al rolului va fi insotit tot timpul de viziunile privirii noastre interioare. Ele creeaza parca, asa cum am mai explicat inainte, cand am vorbit despre imaginatie, un film continuu, care ruleaza fara oprire pe ecranul privirii noastre interioare si ne conduce in timp ce vorbim sau actionam pe scena.

Urmariti-1 cat se poate mai atent si descrieti cu cuvintele rolului ceea ce veti vedea, descrieti ilustrarea lor asa cum o veti vedea de fiecare data, la fiecare repetare a rolului. Cuvintele voastre sa transmita viziunile, nu textul.

In ce consta deci secretul metodei pe care o recomand eu ? E simplu si limpede. Ca sa rostesti textul rolului in ceea ce are el caracteristic, e necesar sa patrunzi adanc in continutul a ceea ce vorbesti si sa simti acest continut. Dar acest proces e greu si nu izbuteste intotdeauna, in primul rand pentru ca unul dintre elementele principale ale subtextuiui este amintirea emotiei traite, care e nestatornica, capricioasa, greu de perceput si care poate fi cu greu fixata, iar in al doilea rand fiindca trebuie sa-ti disciplinezi bine atentia pentru o neintrerupta patrundere in esenta cuvintelor si a subtextuiui.

Uitati complet sentimentul si concentrati-va atentia numai asupra viziunilor. Examinati-le cat se poate de atent si descrieti ceea ce veti vedea cat se poate mai plin, mai adanc si mai viu.

In momentele de actiune, atunci cand cuvintele nu se rostesc nici pentru tine, nici pentru spectatori, ci pentru partener, aceasta metoda capata o stabilitate si o forta mult mai mare. Sarcina de a sugera obiectului viziunile tale cere indeplinirea actiunii pana la capat; ea stimuleaza vointa si o data cu ea si intregul triumvirat al motoarelor vietii psihice, si toate elementele sufletului creator al artistului.

Cum s-ar putea sa nu ne folosim de binecuvantatele insusiri ale memoriei vizuale ? Daca fixam inauntrul nostru o linie de viziune accesibila, e mai usor sa ne oprim tot timpul atentia pe linia justa a subtextuiui si a actiunii principale.

Mentinandu-ne deci pe aceasta linie si vorbind tot timpul despre ceea ce vedem, stimulam cum trebuie sentimentele recapitulative, care se pastreaza in memoria emotionala si care ne sunt atat de necesare pentru trairea rolului.

Si asa, in masura in care parcurgem viziunile interioare, ne gandim la sub textul rolului si il simtim.

Metoda nu e noua. Cand am vorbit despre domeniul miscarii si actiunii, ne-am folosit de metode ' analoage. Atunci, pentru stimularea memoriei emotionale nestatornice am cerut ajutorul actiunilor fizice mai sensibile, mai statornice si am creat cu ajutorul lor linia neintrerupta a rolului.

Acum recurgem, dupa aceeasi metoda si pentru acelasi scop, la linia neintrerupta a viziunii interioare si o transmitem prin cuvinte.

Atunci actiunile fizice au fost momeli pentru sentimente si pentru .rairi in domeniul miscarii, iar acum viziunile interioare devin momeli pentru sentimente si trairi in domeniul cuvantului si vorbirii.

Rulati deci cat mai des filmul viziunilor voastre interioare si pictati ca un pictor, si descrieti ca un poet, ce si cum veti vedea cu privirea interioara in timpul fiecarui spectacol de astazi. In timpul acestei vizionari, **veti** sti si veti intelege necontenit ceea ce va trebui sa rostiti pe scena. Viziunile care se vor ivi in voi si descrierea lor sa se repete cu varietatile firesti. Asta e un lucru bun, deoarece improvizatia si neasteptatul sunt cele ~ai bune stimulente ale creatiei.

Acest obicei trebuie inradacinat in actor printr-o lunga munca sistematica. In zilele in care atentia voastra nu se va dovedi destul de concentrata, iar linia subtextului, pregatita dinainte, se va rupa usor, agata-ti-va repede de obiectele privirii interioare, ca de un colac de salvare.

Si iata inca un avantaj al acestei metode. Cum se stie, textul rolului se banalizeaza repede prin repetari dese. In ce priveste imaginile vizuale, ele, dimpotriva, se intaresc si se largesc mai puternic prin multipla lor repetare.

Imaginatia nu doarme, ci zugraveste de fiecare data detalii mereu noi ale viziunii, care completeaza si insufletesc si mai mult filmul cinematografic al viziunii interioare. Astfel, repetarea lucreaza nu in dauna, ci in folosul viziunilor si intregului text ilustrat.

Acum stiti nu numai cum sa creati si cum sa va folositi de subtextul ilustrat, dar cunoasteti si secretul metodei psihotehnice recomandate.

…anul 19..

- Asadar, una din misiunile cuvantului pe scena e de a comunica cu partenerul prin subtextul rolului, ilustrat inauntrul tau, sau de a-1 revedea

tu singur de fiecare data, a spus Arkadie Nikolaevici la inceputul lectiei.

Sa verificam daca Veselovski indeplineste bine aceasta misiune a vorbirii.

75 Du-te pe scena si recita-mi ce vrei

76 „Iti jur iubito, ca potsatraiesc pe lumedoar cu tine impreuna si voimuricindtuveiplecadelamineinaceabezna adanca unde eu mavoiintilni-din noucutine' - a declamat Veselovski cu obisnuita lui repeziciune si cu acele pauze lipsite de sens care transforma proza in versuri proaste, iar versurile intr-o si mai proasta proza.

77 Nu inteleg nimic si nu voi intelege nici mai departe, daca vei continua sa frangi frazele cum ai facut acum, i-a spus Tortov. In fata unei asemenea recitari, nu se poate vorbi serios nu numai de subtext, de viziuni, dar nici macar de text. El iti zboara de pe limba fara sa vrei, la intamplare, independent de vointa si de constiinta, si depinde numai de cantitatea de aer cu care te-ai aprovizionat respirand.

De aceea, inainte de a recita mai departe, trebuie sa introduci o ordine in cuvintele monologului si sa le unesti cum trebuie in grupe, in familii sau, cum spun altii, in cadente verbale. Numai dupa ce vei face asta se va putea deslusi legatura dintre cuvinte, se va intelege din ce parti se formeaza fraza sau o idee intreaga.

impartirea vorbirii in cadente cere opriri sau, cu alte cuvinte, pauze logice.

Dupa cum cred ca stiti, ele au simultan doua misiuni opuse : de a uni cuvintele in grupe (sau in cadente verbale) si de a separa grupele unele de altele.

Stiti oare ca soarta si chiar viata omului pot sa depinda de asezarea pauzelor logice ? De pilda : „Iertare nu se poate sa fie deportat in Siberia'.

Cum sa intelegeti un asemenea ordin, atata timp cat fraza nu e impartita in pauze logice ?

Intiroduceti-le, si pe urma sensul adevarat al cuvintelor va deveni clar.

„Iertare - nu se poate sa fie deportat in Siberia' sau „Iertare nu se poate - sa fie deportat in Siberia'.

Primul caz inseamna gratiere, al doilea, deportare.

Maircheaza-ti opririle in monologul dumitale si recita-1 din nou ; numai atunci ii vom intelege continutul

Veselovski, cu ajutorul lui Airkadie Nikolaevici, a impartit grupele de cuvinte in fraze si pe urma a inceput sa recite altfel monologul ; dar Tortov 1-a oprit iar dupa a doua cadenta.

- Textul cuprins intre doua pauze logice trebuie rostit cat se poate

de legat, de contopit, aproape ca un singur cuvant; nu se poate sa-1 frangi

si sa-1 -scuipi in bucati, asa cum faci dumneata.

Sunt, fireste, exceptii care iti cer sa te opresti in mijlocul unei cadente. Dar pentru asta exista reguli, care au sa vi se explice la timpul lor.

78 Noi cunoastem - s-a impotrivit Govorkov - cadentele verbale, citirea dupa semnele de punctuatie. Asta, iertati-ma, va rog, se invata in prima clasa primara.

79 Daca o stii, atunci vorbeste cum trebuie, i-a raspuns Arkadie Nikolaevici. Mai mult chiar, du aceasta exigenta pe scena pana la ultimele limite ale necesitatii obisnuite.

Luati mai des cartea, creionul, cititi si marcati cadentele verbale pe textul citit. Obisnuiti-va urechea, ochiul si mana cu asta.

Citirea conform cadentelor verbale mai ascunde in ea inca un folos practic si mai important: ajuta chiar procesului de traire.

Marcarea cadentelor verbale si citirea potrivita cu ele sunt necesare, pentru ca te obliga sa analizezi frazele si sa patrunzi in esenta lor. Nu poti spune just o fraza, daca nu patrunzi in esenta ei. Iata de ce obiceiul de a vorbi cu cadente va va face sa vorbiti nu numai armonios ca forma, pe inteles in redare, dar si cu un continut adanc, deoarece va va sili sa ganditi tot timpul la esenta celor ce rostiti pe scena. Pana ce n-o veti realiza, e inutil sa va apucati nu numai de indeplinirea uneia dintre cele mai importante sarcini ale cuvantului, adica de transmiterea subtextului ilustrat al monologului, dar chiar si de o munca preliminara, de creare a viziunilor care ilustreaza subtextul.

Studiul vorbirii si al cuvantului trebuie intotdeauna inceput cu impartirea in cadente verbale sau, cu alte cuvinte, cu asezarea pauzelor logice.

…anul 19

Astazi, Arkadie Nikolaevici m-a chemat si mi-a cerut sa-i recit ceva. Am ales monologul din Othello [1] :

Ca valurile de gheata

Ale apelor din Pont

Al caror puhoi nestavilit

Fara sa cunoasca

Drumul inapoi

Ci inainte, inainte

Pornesc spre Propontide

Si spre Hellespont. -

Asa si gandurile melc sangeroase

In izbucnirea lor navalnica,

Inapoi, spre izvor

Nu se vor mai intoarce nicicand.

Nu se vor mai intoarce

Spre dragostea smerita

Ci se vor duce mereu, nestapanite,

Sa se cufunde-ntr-o salbatica

Si oarba razbunare.

Monologul nu are nici un punct, iar fraza e atat de lunga, incat a trebuit sa ma grabesc s-o spun pana la capat. Mi s-a parut ca trebuie s-o rostesc dintr-o data, fara s-o intrerup prin respiratie. Dar, fireste, n-am izbutit.

Nu e de mirare ca am inghitit unele cadente, am gafait si m-am inrosit de incordare.

- Ca sa eviti in viitor ceea ce s-a petrecut acum, trebuie inainte de

toate sa ceri ajutorul pauzei logice si sa imparti monologul in-cadente

verbale pentru ca, dupa cum vezi, nu poti sa rostesti tot dintr-o data,

mi-a spus Arkadie Nikolaevici cand am ispravit recitarea.

Iata cum am asezat pauzele :

Ca valurile de gheata Ale apelor din Pont / Al caror puhoi nestavilit / Fara sa cunoasca Drumul inapoi / Ci inainte, inainte Pornesc spre Propontida Si spre Hellespont. - Asa si gandurile mele

sangeroase In izbucnirea lor navalnica, inapoi, spre izvor Nu se vor mai intoarce nicicand, Nu se vor mai intoarce Spre dragostea smerita Ci se vor duce mereu, nestapanite, Sa se cufunde-ntr-o salbatica Si oarba razbunare.

- Fie si asa, a spus Arkadie Nikolaevici si m-a pus sa reiau de cateva ari aceasta fraza neobisnuit de lunga, cu cadentele *arbale pe care le

marcam eu.

Dupa ce am reluat-o, el a recunoscut ca monologul a inceput sa **fie** mai usor de ascultat si inteles.

80 Pacat numai ca nu-i inca simtit, a adaugat el. Dar dumneata insuti impiedici acest lucru, pentru ca din pricina grabei nu-ti dai ragaz sa patrunzi ceea ce vorbesti, pentru ca -nu izbutesti sa cercetezi pana la capat, sa simti pana la capat subtextul care se ascunde dincolo de cuvinte. Fara el, nu mai ai ce face mai departe. Deci, inainte de orice, potoleste-ti graba.

81 As fi bucuros, dar cum ? nu pricepeam eu,

82 Am sa-ti arat o metoda.

Dupa o mica chibzuke, el a continuat:

83 Dumneata ai invatat sa spui monologul din Othello conform pau zelor lui logice si cadentelor lui verbale. Asta e bine ! Acum recita-mi-1 conform semnelor de punctuatie.

84 Oare nu e unul si acelasi lucru ? am intrebat eu nedumerit.

85 E acelasi, dar numai pe jumatate.

Semnele de punctuatie cer intonatii vocale obligatorii. Punctul, virgula, semnele de intrebare si exclamatie si altele au inflexiuni vocale obligatorii proprii lor, caracteristice pentru fiecare dintre ele. Fara aceste intonatii, ele nu-si indeplinesc menirea. intr-adevar, luati-i punctului scobo-rirea lui vocala, finala care-1 completeaza si ascultatorul nu va intelege ca fraza e ispravita si ca nu mai exista o continuare. Luati-i semnului de intrebare „oracaitul' specific, sonor care-i caracterizeaza si ascultatorul nu va intelege ca i se pune o intrebare la care se asteapta un raspuns.

Aceste intonatii au asupra ascultatorului o anumita influenta care-1 obliga la ceva : inflexiunea interogativa fonetica - la raspuns, exclamativa - la simpatizare si aprobare sau protest, doua puncte - ia o percepere atenta a vorbirii care urmeaza si asa mai depairte. In toate aceste intonatii exista o mare expresivitate. Aceasta insusire naturala a semnelor de punctuatie ascunde in ea tocmai capacitatea de a te linisti si a te impiedica sa te grabesti. Iata de ce ma opresc la aceasta problema.

Recita monologul din Othello potrivit acestor semne de punctuatie {virgulelor si punctelor), atent la contururile fonetice care le sunt proprii

De indata ce am inceput sa recit monologul, mi s-a parut ca vorbesc intr-o limba straina. inakite de a rosti cuvantul, trebuia sa chibzuiesc, sa caut, sa ghicesc, sa ascund 'lucrurile de care ma indoiam, si rn-a,m oprit, n-am' putut recita mai departe.

- Asta dovedeste ca nu cunosti natura limbii dutnitate si, in special, natura semnelor de punctuatie. Daca n-ar fi asa, ai fi dus usor la capat tema caire ti-a fost data.

Sa tii minte deci aceasta intamplare. Ea trebuie sa te convinga inca o data de necesitatea unei studieri atente a legilor vorbirii. Va sa zica semnele de punctuatie te impiedica acum sa vorbesti. Sa ne straduim deci sa facem' asa ca ele, dimpotriva, sa te ajute.

Eu nu pot sa duc la capat aceasta tema cu toate semnele de punctuatie, a continuat Arkadie Nikolaevici. De aceea am sa aleg, pentru o experienta demonstrativa, doar unul din ele. Daca experienta va fi izbutita si va Ifi convingatoare, cred ca veti dori voi singuri sa aflati in acelasi fel natura tuturor celorlalte semne de punctuatie.

Repet, sarcina mea nu e de a va invata, ci doar de a va convinge sa invatati singuri legile vorbirii. Iau pentru experienta noastra virgula, pentru ca ea actioneaza aproape singura in monologul din Othello ales de dumneata.

Adu-ti aminte ce ai vrea sa faci instinctiv la fiecare virgula.

inainte de toate, fireste, o pauza. Dar inaintea ei, la ultima silaba a ultimului cuvant, dumneata ai vrea sa ridici sunetul fara sa pui accentul, daca el ou e logic necesar. Dupa asta, lasa un timp oarecare nota de sus sa atiirne in aer.

In urcarea asta, sunetul se stramuta de jos in sus, ca un lucru cand il muti de pe o polita de jos pe una mai inalta. Aceste linii fonetice caire urca capata cele mai variate mladieri si inaltimi : la terta, la cvinta, la octava cu o urcare scurta si brusca, cu o mladiere larga si cu un elan temperat etc.

Natura virgulei poseda o insusire facatoare de minuni. Mladierea ei e ca o ridicare a mainii pentru a preveni, pentru a-i obliga pe ascultatori sa astepte cu rabdare continuarea firazei neispravite. Simti cat e asta de insemnat, mai ales pentru oamenii nervosi ca dumneata sau pentru repeziti ca Veselovski ? Daca dumneata vei crede ca dupa mladierea sonora a virgulei ascultatorii vor astepta neaparat, cu rabdare, continuarea si incheierea firazei incepute, atunci nu vei mai avea pentru ce sa te grabesti. Asta nu numai ca te va linisti, dar te va face si sa-ti fie draga virgula cu toate insusirile ei firesti.

Daca ai sti ce desfatare e ca intr-o povestire lunga sau intr-o ifraza ca aceea pe care ai spus-o adineauri sa mladii linia fonetica inaintea virgulei si sa astepti sigur, stiind precis ca nimeni nu te va intrerupe si nu te va grabi !

Uite, cand aceste actiuni cad vremelnic asupra altuia, iti recapeti linistea asteptarii, deoarece opririle devin necesare celui cu care vorbesti si care inainte te grabea. Sunteti de acord cu mine ?

Arkadie Nikolaevici si-a incheiat fraza interogativa cu un foarte clar „oracait vocal' si astepta raspuns. Noi incercam .sa-i spunem ceva, dar nu gaseam ce si ne emotionam, in vreme ce el ara absolut calm, pentru ca intarzierea nu venea de la el, ci de la noi.

In timpul acestei pauze, Arkadie Nikolaevici a inceput sa rada si ne-a» explicat pe >loe pricina :

- Acum de curand am vrut sa-i explic fetei in casa pe care am angajat-o de putin timp .unde trebuie sa atiirne cheia usii de la intrare si i-am spus : „Aseara, trecand pe langa usa si vazand cheia in broasca" Am ifacut o mladiere minunata, am uitat ce am vrut sa apun mai departe,, am tacut si am intrat in biroul meu. Peste vreo cinci minute am auzit a» bataie in usa. In intredeschiderea ei s-a ivit capul fetei, cu ochii curiosi' si cu o expresie intrebatoare pe fata : „Vazand cheia in broasca si maf ce ?' m-a descusut ea.

Cum vedeti, modulatia inaintea virgulei actioneaza in decursul a cinci minute intregi, cerand, pentru incheierea frazei, o sooborire finala a sunetului in fata punctului. Aceasta exigenta nu se opreste in fata nici unei piedici

La s'firsitul lectiei, tragand o concluzie din tot ce se facuse, Arkadie Nikolaevici mi-a prezis ca in curand am sa incetez sa ma mai tem de pauze, pentru ca am aflat secretul cu care pot sa-i oblig pe altii sa ma astepte. Cand insa voi mai intelege si cum se pot folosi opririle la intensificarea claritatii si expresivitatii vorbirii, pentru intarirea si intensificarea comunicarii, atunci nu numai ca nu ma voi teme de pauze, dar, dimpotriva, voi incepe sa le iubesc si chiar sa abuzez de ele.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a intrat astazi in clasa foarte bine dispus si deodata, pe neasteptate, in chip surprinzator, ne-a vestit foarte linistit, dar extrem de hotairit si raspicat :

- Daca ou veti fi atenti la cursurile mele, atunci am sa renunt; sa

va mai dau lectii VII.

Toti ara ramas buimaci. Ne-am uitat unul la altul si eram gata sa-1 asiguram ca toti cei prezenti nu stat numai atenti la lectiile lui, dar stat si captivati de ele. Elevii nu ajunsesera inca sa-i spuna asta, cand Airkadie Nikolaevici a inceput sa rada.

- Simtiti ce bine dispus sunt astazi ? ne-a vorbit ci cu insufletire si

bucurie. In cea mai buna si mai binevoitoare dispozitie, pentru ca am citit

acum in ziare despre succesul imens al unui iubit elev al meu. Dar a fost

de ajuns sa iau intonatia vocala, inflexiunea pe care o cere natura cuvin-

tului si a vorbirii pentru transmiterea preciziei, hotararii si a irevocabilu

lui, ca m-am si transformat pentru voi intr-un pedagog sever, suparat si

cicalitor.

Intonatia obligatorie si conturul sunetului nu .exista numai pentru cuvinte izolate si semne de punctuatie, ci si pentru fraze si perioade intregi.

Ele au forme precise, sugerate chiar de natura. Au denumirea lor. Asa, de pilda, intonatia de care m-am folosit acum se numeste „perioada de doi timpi'. In ea, dupa ridicarea sonora pe culme, acolo unde virgula se contopeste cu pauza logica, dupa mladiere si o pauza vremelnica a vorbirii, glasul cade brusc in jos, cat mai in strafund, cum arata aceasta schita.

Arkadie Nikolaevici ne-a schitat-o pe hartie.

Sus (pauza logica sau psihopauza)

CURSURILE Hklg

STRAFUNDUL

Aceasta intonatie e obligatorie.

Exista multe alte schite fonetice pentru fraze intregi, dar n-am sa vi le exemplific, deoarece nu eu va predau aceasta disciplina, va pomenesc numai despre ea.

Artistii trebuie sa cunoasca toate aceste schite sonore, si iata pentru ce.

Pe scena, din pricina intimidarii sau din alte pricini, registrul vocal al unor vorbitori se ingusteaza adesea fara vrere si figurile fonetice isi pierd conturul.

Noi suntem intotdeauna predispusi sa vorbim in ton minor, in opozitie cu popoarele latine, cairora le place sa vorbeasca in ton major. Pe soena, aceasta insusire a noastra creste. Acolo unde actorul francez, la o exclamatie de bucurie, va scoate cuvantul accentuat al frazei intr-un diez sonor, moi, rusii, vom aseza altfel intervalele si, unde e cu putinta, vom luneca pe bemol.

Acolo unde francezul, pentru claritatea intonatiei, va lairgi fraza pana la cea mai inalta nota a registrului lui vocal, rusul nu se va ridica decat cu doua, trei note mai sus.

Acolo unde francezul va cobori adanc glasul la punct, actorul rus va cobori cu cateva note si asta va slabi preciziunea punctului.

Cand te furi pe tine insuti asa intr-o piesa autohtona, faptul trece nebagat in seama. Dair cand ne apucam de Moliere sau Goldoni, atunci intonatia noastra ruseasca introduce o tonalitate minora acolo unde trebuie sa domneasca un major sonor. Atunci, intonatia artistului, daca nu-i va veni in ajutor subconstientul, va fi, faira vrere, lipsita de variatie.

Cum sa indreptam acest neajuns ? Cei caire nu cunosc contururile fonetice obligatorii, necesare frazei si natura cuvintelor se vor afla intr-o situatie fara iesire. In schimb, cei care cunosc bine aceste lucruri vor gasi intonatia justa, margind de la conturul ei exterior sonor ori de la conturul grafic spire motivarea launtrica a acestor contururi si intervale vocale.

In aceste cazuri, lairgiti-va dinafara cu indrazneala gama vocala si justificati .launtric intervalele sonore ale intonatiei, care s-au marit. Ele va vor apropia de acel adevar pe care-1 cautati. Simtul nostru va afla dintr-o 'data acest adevar, isi va aduce aminte si va prinde viata in trairi corespunzatoare. Pentru justificarea unei game vocale mai Jairgi si a intervalelor intonatiilor marite se va cere insa si un temperament foarte puternic.

Ei si, cu atat mai bine ! El va veni singur, daca sentimentul va crede si va prinde viata din intonatia sugerata dinafara.

Iair daca intonatia va va insela, mergeti de la conturul exterior al sunetului spre justificarea lui si, mai departe, catre procesul trairii firesti

In clipa aceea a intrat in clasa zgomotosul secretar al lui Arkadie Nikolaevici si 1-a chemat afara. Tortov a plecat, spunand ca se va intoarce peste zece minute. In acest rastimp Govorkov a inceput obisnuitele sale proteste. II indigna orice fortaire. Dupa parerea lui, legile vorbirii omoara libertatea creatiei, pentru ca silesc actorul sa aiba intonatii obligatorii.

Ivan Platonovici a airatat, pe buna dreptate, ca Govorkov numeste fortare ceea ce constituie o insusire fireasca a limbii noastre. Dar el, Rah-manov, e obisnuit sa considere ca indeplinirea exigentelor naturale constituie manifestarea celei mai depline libertati. El socoteste, dimpotriva, ca intonatiile nefiresti ale unei declamari conventionale, pe care Govorkov o apara cu atat a perseverenta, sunt o fortare a naturii. Govorkov, pentru a-si sprijini parerea, s-a referit la o actrita din provincie, Solskaia, al carei farmec statea in intregime tocmai intr-un fel incorect de a vorbi.

- Asta e genul ei, ma intelegi ! staruia Govorkov. Invatati-o legile vorbirii si stiti, va rog, nu va mai fi Solskaia !

- Atunci slava domnului, dragul meu ! Slava domnului ca nu va mai fi ! il convingea, la randul lui, Rahmanov.

Daca Solskaia are nevoie sa rosteasca gresit pentru ca asa cere caracterul rolului, sa rosteasca. Eu ara s-o aplaud. Daca insa caracterul rolului nu cere aceasta vorbire defectuoasa, atunci asta nu e un plus, ci un minus pentru actrita. Sa cochetezi cu o rostire gresita e un pacat si o lipsa de gust. Spune-i, dragul meu, ca ea va fi si mai fermecatoare, daca va juca asa cum- joaca acum, dar cu o vorbire buna. Atunci farmecul ii va castiga si mai mult pe spectatori. Ii va castiga mai mult, prietene, pentru ca el nu va fi discreditat de ignoranta.

- Ba se afirma ca trebuie sa se vorbeasca ca in viata, ba, ma intelegeti, va rog, dupa anumite legi ! Dar, iertati-ma, va rog, trebuie sa se spuna precis ce trebuie sa se faca pe scena ?! Va sa zica acolo trebuie sa se vorbeasca intr-un fel, nu ca in viata, ci intr-un fel deosebit ? a intrebat Govorkov.

- intocmai, intocmai, dragul meu ! 1-a prins Ivan Platonovici. Nu asa ca in viata, ci „intr-un fel deosebit'. Pe scena nu se poate vorbi atat de agramat ca in viata.

Secretarul cel zgomotos a intrerupt discutia asta. El ne-a vestit ca Arkadie Nikolaevici nu va mai veni la lectia de astazi.

In locul ei, s-a tinut lectia de „antrenament si disciplina' a **lui Ivan** Platonovici.

…anul 19..

Azi, Arkadie Nikolaevici m-a pus sa recit de mai. multe ori monologul lui Othello, plasand modulatii sonore inaintea fiecarei virgule.

La inceput, aceste ridicari de ton au fost formale, moarte. Dar pe urma una dintre ele mi-a amintit o Intonatie justa, vie si numaidecat am simtit in suflet ceva cald, drag.

Prinzand curaj si devenind treptat mai indraznet, am inceput sa fac, cand cu succes, cand fara, toate modulatiile sonore posibile in monologul lui Othello : cu intinderi scurte, largi, cu ridicari mici s; foarte mari. Si de fiecare data cand gaseam un contur fonetic just, se trezeau inauntrul meu aduceri aminte emotionale, din ce in ce mai noi si mai variate.

„Iata unde e adevarata baza fireasca a tehnicii vorbirii autentice, organice ! Iata cum natura cuvantului influenteaza din exterior, prin intermediul intonatiei, memoria emotionala, sentimentul si trairea', ma gin-deam eu.

Acum imi venea sa ma opresc mai mult la pauze, dupa modulatii, pentru ca nu voiam numai sa inteleg, ci sa si simt pana la capat ceea ce ma insufletea.

Si tocmai atunci s-a petrecut buclucul, confuzia. M-am lasat absorbit atat de mult de toate aceste sentimente, ganduri si incercari, incat am uitat textul, m-am oprit in mijlocul monologului, am pierdut toate gtndurile, cuvintele si n-am sfarsit recitarea. Totusi, Arkaidie Nikolaeviei m-a laudat foarte mult.

- Ia te uita ! s-a bucurat el. Nici n-ara ispravit eu sa va dascalesc, ca ai si simtit gustul pauzelor si ai inceput sa le savurezi! Nu numai ca ai indeplinit toate pauzele logice, dar ai si prefacut multe dintre ele in pauze psihologice. Asta e foarte bine, e pe deplin ingaduit, dar numai cu conditia ca, in primul rand, pauza psihologica sa nu nimiceasca functia pauzei logice, ci, dimpotriva, s-o intensifice si, in al doilea rand, ca pauza psihologica sa indeplineasca tot timpul sarcinile care-i sunt sortite. Altfel, se va petrece in mod inevitabil ceea ce s-a intamplat chiar acum cu dumneata, adica o contuzie scenica.

Veti intelege cuvintele si avertismentele mele numai dupa ce va voi explica natura pauzelor logice si psihologice. Iata in ce consta ea : in timp ce pauza logica formeaza mecanic cadenta,

fraze intregi si cu asta ajuta la lamurirea sensului lor, pauza psihologica da viata acestor ganduri, 'fraze si cadente, cautand sa transmita subiextul lor. Daca iara pauza logica vorbirea e agramata, apoi fara pauza psihologica e lipsita de viata. Pauza logica e pasiva, formala, inactiva ; cea psihologica e intotdeauna neaparat activa, bogata in continut. Pauza logica serveste ratiunea, cea psihologica sentimentul.

Un mare orator a spus : „Vorbirea ta sa fie stapanita, iar tacerea elocventa.'

Uite, aceasta tacere elocventa e pauza psihologica. Ea e o arma extrem de insemnata a comunicarii. Voi .singuri ati simtit astazi ca scopul dreator cere o asemenea pauza care vorbeste singura, fara cuvinte. Ea inlocuieste cuvintele cu ochii, eu mimica, cu emiterea de raze, cu sugestii, cu miscari abia perceptibile si cu multe alte mijloace de comunicare constiente si subconstiente.

Ele toate stiu sa sugereze ceea ce e inaccesibil cuvantului si sa actioneze adesea in tacere mult mai intens, mai subtil si mai irezistibil decat vorbirea chiar. Conversatia lor muta poate fi tot atat de interesanta, de plina de continut si de convingatoare, cat e cea rostita tare.

Adesea pauza transmite acea parte a subtextului care nu provine numai din constient, ci chiar din subconstient si care nu se supune unei exprimari verbale concrete. Aceste trairi si manifestarea lor sunt, dupa cum stiti, cele mai pretioase elemente ale artei noastre.

Stiti oare cita valoare are pauza psihologica ? Ea nu se supune nici unei legi, dar ei i se supun fara exceptie toate legile vorbirii.

Pauza psihologica este folosita cu indrazneala tocmai acolo unde s-ar parea ca din punct de vedere logic si gramatical g imposibil sa te opresti. Inchipuiti-va, de pilda, ca teatrul nostru va pleca in strainatate. Toti elevii ar fi luati in aceasta calatorie, cu exceptia a doi dintre ei. „Cine or fi ?' il intrebati voi nelinistiti pe Sustov. „Eu si (pauza psihologica, ca sa faci mai putin simtita lovitura care se pregateste sau, dimpotriva, ca sa intensifici indignarea) si tu !' raspunde Sustov.

Toti stiu ca conjunctia „si' nu admite dupa ea 'nici un fel de opriri. Dar pauza psihologica nu se sfieste sa calce aceasta lege si introduce o oprire nelegala.-Ba mai mult, pauza psihologica are dreptul s-o inlocuiasca pe cea logica, fara s-o nimiceasca.

Ultima are 'rezervata o durata foarte mica, mai mult sau mai putin stabilita. Daca aceasta durata se prelungeste, atunci pauza logica inactiva trebuie sa se prefaca repede intr-una activa, psihologica. Durata ultimei e nedeterminata. Aceasta pauza nu se teme de timp ca sa-si indeplineasca rostul si retine vorbirea atat cat are nevoie pentru indeplinirea actiunii autentice, rodnice si conforme unui scop. Ea e indreptata catre supratema pe linia subtextului si actiunii principale si de aceea nu poate sa fie neinteresanta.

Pauzele psihologice creeaza adesea scene intregi, pe care noi, in limbajul nostru, le numim pauze de turneu.

Totusi, pauza psihologica tine foarte mult seama de primejdia lungirii, care incepe din momentul opririi actiunii rodnice. De aceea, inainte de a se intampla asta, pauza psihologica se grabeste sa cedeze locul vorbirii si cuvantului.

E o nenorocire si daca momentul de pauza a fost scapat, deoarece, in acest caz, pauza psihologica se va transforma intr-o simpla oprire care creeaza confuzie scenica, pauza de dragul pauzei. O asemenea oprire e un gol in opera artistica.

Tocmai asta s-a petrecut cu dumneata astazi, si eu ma grabesc sa-ti explic greseala pe care ai facut-o, ca sa preintimpini repetarea ei in viitor, inlocuieste cat vrei pauzele logice cu cele psihologice, dar nu le prelungi inutil.

Exista inca un fel de pauze, numite in canto luftpause (pauza de respiratie). Pauza asta e cea mai scurta oprire, suficienta pentru a inspira repede, ca sa-ti completezi respiratia. Ea nu ia mai mult timp decat trebuie pentru a da un bobarnac. Adesea luftpausa nu e nici macar o oprire, ci numai o retinere de o secunda a tempo-ului la canto si vorbire, fara ruperea liniei sonore.

In vorbirea obisnuita, si mai ales in vorbirea repede, luftpausa se intrebuinteaza pentru scoaterea in evidenta a unor anumita cuvinte.

Acum stiti ce reprezinta pauzele vorbirii noastre scenice. intelegeti de asemenea, in linii generale, cum sa va folositi de ele. Pauza e un element important al vorbirii noastre, unul dintre factorii ei principali.

…anul 19..

- La lectia trecuta qti aflat lucruri foarte insemnate despre pauze.

La lectiile anterioare s-a vorbit despre un element tot atat de important

al vorbirii noastre, despre intonatie, ne explica astazi Arkadie Nikolaevici.

Am vorbit despre ea atunci cand am facut cunostinta cu caracterul semnelor de punctuatie. Dar nu e asta tot rostul ei. Intonatia va va ajuta si mai mult la problema principala a vorbirii, adica la dezvaluirea verbala a subtextului rolului.

Astfel, aveti la dispozitia voastra doi din cei mai importanti factori ai comunicarii verbale : intonatia sl pauza. Asta e enorm ! Cu ele se pot face multe, foarte multe, chiar fara sa recurgi la cuvant, ci limitandu-te numai la sunete

Arkadie Nikolaevici s-a asezat mai comod in fotoliu, si-a trecut palmele sub genunchi, a incremenit parca si a inceput sa declame fierbinte si expresiv intai un monolog, pe urma niste versuri, intr-o limba necunoscuta, dar toarte sonora. Tortov rostea cuvinte de neinteles cu un mare avant si temperament, ba ridicand glasul la tirade lungi, ba scoborind sunetul pana la limita, ba tacand si spunand cu ochii ceea ce nu ispravise de spus in cuvinte. A facut toate acestea cu o mare forta interioara, fara sa ajunga la strigate. Rostea unele tirade foarte sonor, cu mult relief si

le rotunjea pana la capat. Spunea alte fraze abia soptit, saturindu-le compact cu un sentiiment trait din plin si justificat interior. In acele momente era aproape de lacrimi si a trebuit chiar sa faca o pauza foarte expresiva, ca sa se stauture de emotie. Pe urma s-a schimbat iar ceva inauntrul lui, glasul i-a rasunat mai tare si ne-a uimit cu vigoarea lui absolut tinereasca. Dar acest elan s-a frant pe neasteptate si a trecut iarasi la o traire tacuta, care a ucis vigoarea ce erupsese cu o clipa inainte.

Cu aceasta pauza dramatica, traita minunat, s-a ispravit scena si recitarea.

Versurile, ca si fragmentul acela de proza, erau opera unui cunoscut al lui Arkadie Nikolaevici, care si-a nascocit propria lui limba sonora.

- Uite - a rezumat Tortov - am vorbit intr-o limba pe care n-ati

inteles-o si totusi m-ati ascultat cu atentie. Am stat neclintit, evitand orice

miscare, dar voi m-ati privit cu atentie. Am tacut, si voi v-ati straduit

sa ghiciti sensul acestei taceri. Nu mi s-a dat un subtext, dar eu am

exprjiimat prin sunete unele reprezentari, imagini, ganduri, sentimente

ale mele, care, dupa cum mi s-a parut mie, aveau o legatura cu sunetele.

Fireste, aceasta legatura e generala, abstracta. Se intelege ca si impresia produsa de ea a fost de acelasi ordin. Am obtinut toate acestea pe de o parte cu sunete, iar pe de alta parte prin intonatii si pauze. Acelasi lucru se petrece si cand se recita versuri si monoloage care ne incinta, intr-o limba pe care n-o cunoastem, la spectacolele si concertele unor straini veniti in turneu ? Oare nu produc ele asupra noastra o mare impresie, nu creeaza o stare de spirit, nu ne emotioneaza ? Si cu toate acestea noi nu intelegem nimic din ceea ce rostesc ei pe scena.

Iata inca un exemplu : nu demult, un cunoscut al meu admira felul in care recitase artistul B., pe care il ascultase la un concert.

86 Ce a recitat ? l-am intrebat eu.

87 Nu stiu ! a raspuns cunoscutul meu. N-am deslusit cuvintele.

Se vede ca artistul B. stie sa produca impresia nu cu cuvinte, ci cu altceva.

In ce consta atunci secretul ?

In faptul ca asupra ascultatorului nu actioneaza numai gandurile, reprezentarile, imaginile legate de cuvintele rostite, dair si coloritul sonor al cuvintelor, intonatia si tacerea' elocventa, care dau inteles cuvintelor ce n-au fost spuse.

Intonatia si pauza poseda prin ele insele, dincolo de cuvinte, o forta de influenta emotiva asupra ascultatorilor. O marturie a acestui lucru e recitarea mea de azi intr-o limba neinteleasa.

…anul 19..

Astazi, dupa ce am recitat din nou monologul din Othello, Arkadie Nikolaevici mi-a spus :

- Uite, acum monologul nu numai ca poate fi ascultat si inteles, dar incepe sa fie si simtit, desi deocamdata nu destul de puternic.

La recitarea urmatoare, ca sa obtin aceasta putere, am apasat acto-riceste pe pedala sau, cu alte cuvinte, am jucat superficial pasiunea de dragul pasiunii. Si, fireste, a aparut numaidecat incordarea, graba si, ca urmare, am invalmasit si incurcat to»ate cadentele.

88 Ce-ai facut ? ! si-a lovit palmele una de alta Arkadie Nikolaevici. Ai facut praf dintr-o data toata munca noastra imensa ! Ai omorat chiar sensul, logica !

89 Am vrut sa insufletesc si sa intensific, ma justificam eu rusinat.

90 Stii doar ca puterea sta in logica si in consecventa, si tocmai pe ele le-ai nimicit.

Trebuie sa fi avut prilejul sa auzi pe scena sau in viata o vorbire simpla de tot, fara deosebite intensificari vocale, fara ridicari si coborari, fara largirea peste masura a intervalelor sonore, fara o intonatie cu contururi complicate.

Chiar cand toate aceste metode de intensificare a expresivitatii lipsesc, o vorbire simpla produce adesea o impresie de nebanuit prin convingerea ei, prin claritatea gandului exprimat, printr-o precisa grupare a cuvintelor, prin constructia frazelor si printr-o transmitere sustinuta.

Tocmai de diragul fortei pe care o cauti, invata-te, inainte de toate, sa vorbesti logic si consecvent, cu pauze juste

M-am grabit sa redau monologului forma, claritatea lui anterioara, dar, o data cu ele, s-a ivit iarasi si raceala dinainte.

Ma simteam prins intr-un cerc vicios, din care nu gaseam nici o iesire.

91 Acum te-ai convins ca e inca prea devreme ca sa te gandesti la putere. Ea se naste singura din totalitatea multor conditii si posibilitati. Le vom cauta.

92 Unde ? In ce ?

93 Fiecare actor intelege intr-un chip diferit forta in vorbire.

Uite, sunt unii care o cauta in incordarea fizica. Ei isi strang pumnii si isi incordeaza tot trupul, devin ca de lemn, ajung pana la convulsii, pentru a-si intensifica influenta asupra spectatorilor.

Datorita acestei metode, glasul lor iese din aparatul vocal uite asa, cu aceeasi putere cu care va imping eu inainte, pe linie orizontala.

In limbajul nostru actoricesc, aceasta presiune asupra sunetului de dragul fortei lui se numeste a miza pe voltaj (pe incordare). Dar asemenea metoda nu creeaza putere, ci duce numai la strigat si la o raguseala asezata pe registrul vocal ingustat.

Verifica acest lucru asupra dumitale si spune pe cateva note, secunde sau terte, cu toata puterea interioara de care esti in stare, urmatoarea fraza : „Eu nu mai pot sa indur asta ! !'

M-am supus.

- E putin, putin ! Mai tare ! poruncea Tortov.

Am repetat si am intensificat sunetul glasului pe cat am putut.

- Si mai, si mai puternic ! ma zorea Tortov. Nu largi diapazonul

vocal !

M-am supus. incordarea fizica a provocat un spasm : gatlejul mi s-a strans, registrul s-a redus pana la terta, dar nu realizam o impresie de forta.

Dupa ce am utilizat toate posibilitatile, a trebuit, cand Tortov m-a zorit din nou, sa recurg la tipat.

Din gatlejul meu a iesit un glas ingrozitor de strangulat.

- Iata rezultatul voltajului numai de dragul zgomotului, adica o

emitere plina a sunetului pe linie orizontala, mi-a demonstrat Arkadie

Nikolaevici.

Acum incearca o alta experienta, de data asta contrarie : destinde complet muschii aparatului vocal, indeparteaza voltajul, nu juca superficial nici un fel de pasiune, n-avea grija de nici un fel de forta si spune-mi aceeasi fraza linistit, dar pe cea mai larga tesatura vocala si cu o buna intonatie justificata. Pentru asta, imagineaza-ti situatii propuse care sa te emotioneze

Iata ce mi-a trecut prin minte : daca as fii fost profesor si vreunul dintre elevi, de pilda Govorkov, ar fi intarziat pentru a treia oara cu o jumatate de ceas la lectie, ce as fi facut ca sa pun capat de acum inainte unei asemenea lipse de disciplina ?

Avand motivarea asta, am rostit fraza destul de usor si diapazonul vocal s-a largit firesc de la sine.

- Vezi, fraza a iesit acum mult mai puternica decat tipatul de adi

neauri si n-ai avut nevoie de nici un fel de sfortari, mi-a explicat Arkadie

Nikolaevici.

Acum spune-mi aceleasi cuvinte pe un registru si mai largit, nu pe cvinta, ca ultima data, ci pe o octava intreaga, bine justificata.

A trebuit sa nascocesc altceva pentru situatiile propuse, si anume: sa zicem ca cu toate observatiile mele categorice, cu toate mustrarile, avertismentele, procesele-verbale, Govorkov a intarziat din nou, nu cu o jumatate de ora, ci cu o ora intreaga. Toate masurile au fost folosite si e nevoie de ultima, cea mai serioasa.

94 Nu mai pot sa indur asta ! ! ! a izbucnit singura fraza, cu toate ca ma stapaneam, socotind ca sentimentul meu nu s-a copt inca.

95 Vezi! s-a bucurat Arkadie Nikolaevici. A iesit puternic, dar si fara nici un fel de sfortare. Iata ce a facut mutarea sunetului de sus in jos, in directia verticala, fara nici un fel de voltaj, adica fara fortare pe linie orizontala, cum s-a petrecut la experienta anterioara.

Cand veti avea nevoie de forta, conturati cu glasul si intonatia, suind si coborand cele mai variate linii fonetice, cum faceti desene variate cu creta pe suprafata verticala a tablei negre din clasa.

Nu va luati dupa actorii care cauta „forta vorbirii' in zgomot. Zgomotul nu e forta, oi numai zgomot, tipat.

Tipatul si soapta corespund in muzica cu „forte' si „piano'. E lucru cunoscut ca „forte' nu e cel mai „forte', dar „forte' totusi nu e „piano'.

Si dimpotriva: „piano' nu e cel mai „piano', dar „piano' nu este „forte'.

Ce inseamna asta ; „forte' nu e cel mai „forte', „forte' nu este „piano' ? Asta inseamna ca „forte' nu este o culme absoluta, o data pentru totdeauna stabilita, ca metrul sau kilogramul.

„Forte' e o notiune relativa.

Sa zicem ca dumneata ai inceput sa reciti monologul foarte incet. Daca dupa un rand ai continua sa reciti putin mai tare, atunci vei realiza „un piano' mai putin „piano' decat primul.

Apoi vei recita mai tare si', din piricina asta, recitarea va fi si ma;i i „piano' decat data trecuta si asa mai departe pana vei ajunge la e'. Continuand intensificarea dupa aceleasi cresteri care se maresc treptat, vei ajunge in sfarsit la acea inalta treapta de tarte care nu poate fi numita altfel decat „forte fortissimo'. Uite, in aceasta transformare treptata a sunetului din „piano pianissimo' in „forte fortissimo' consta cresterea intensitatii relative. Dar ca sa-ti folosesti glasul asa, trebuie sa calculezi si sa cunosti bine masura. Altfel, poti sa cazi usor in exagerare.

Exista cantareti fara gust, care socot „sic' contrastele bruste dintre sunetele tari si incete. Ei etnta, de pilda, primele cuvinte din serenada lui Ceaikovski: „Se sting departatele Alpujarras' „forte fortissimo', iar cuvintele urmatoare „tinuturi aurii' intr-un „piano pianissimo' abia soptit. Apoi urla, iarasi pe „forte fortissimo', „Pe sunetul ademenitor al chitarei' si imediat dupa aceea pe un „piano pianissimo' continua : „Apari, draga mea'. Simtiti toata banalitatea si lipsa de gust a acestor opuneri si contraste bruste ?

Acelasi lucru se face si in drama. Acolo se tipa si se sopteste exagerat in momentele tragice, in paguba esentei textului si a sensului sanatos.

Dar eu cunosc si un alt gen de cantareti si de artisti dramatici cu glasuri si temperamente slabe, care, cu.ajutorul contrastului de „forte' si „piano' in canto sau vorbire, stiu sa inzeceasca iluzia fortei calitatilor lor naturale.

Multi dintre ei trec drept oameni cu mari mijloace vocale. Dar acesti cantareti stiu bine prin ce tehnica si arta se ajunge la o asemenea reputatie.

Forta propriu-zisa a glasului e aproape inutila pe scena. In majoritatea cazurilor e utila doar ca sa asurzeasca cu forta sunetului pe profanii care nu inteleg nimic din arta.

De aceea, cand veti avea nevoie pe scena de o adevarata forta in vorbire, nu va ganditi la taria sunetului, ci numai la intonatii, cu suisurile si coborasurile lor, si la pauze.

Abia la sfarsitul monologului, al scenei, sau al piesei, dupa ce vor fi •'olosite toate metodele si tot arsenalul intonatiei: suirea si coborarea treptata, logica, succesiunea, gradatia, liniile si figurile fonetice variate, fo-iositi-va pentru o clipa de taria glasului vostru la frazele de incheiere, daca sensul operei o cere.

Cand Tomaso Salvini a fost intrebat cum poate, la varsta lui inaintata, ?a strige atat de tare intr-un rol, el a raspuns : „Eu nu strig. Vi se pare .a strig. Eu insa deschid numai gura. Grija mea e sa duc treptat rolul pana la momentul cel mai puternic si, cand am ajuns acolo, in locul meu n-are decat sa strige spectatorul inauntrul lui, daca are nevoie'.

Totusi, se intampla cazuri exceptionale pe scena, cand e nevoie sa te

Folosesti in timpul vorbirii de taria glasului tau, ca de pilda in scenele de masa sau in timpul unei discutii acompaniate de muzica, de cantec, de diferite sunete sau efecte sonore.

Dar sa nu se uite ca si in aceste cazuri e necesara proportia, cresterea treptata si gradatiile variate ale sunetului si ca asezarea glasului pe una sau pe cateva note extreme ale diapazonului vocal nu face decat sa enerveze spectatorul.

Ce concluzie trebuie deci sa tragem din exemplele pe care vi le-am dat in privinta diferitelor interpretari date fortei sunetelor vorbirii? Concluzia e ca ea nu trebuie cautata in „voltaj', in zgomot si tipat, ci in ridicarile si scoboririle vocale, adica in intonatii. Forta vorbirii mai trebuie cautata in treptata crestere de la „piano' la „forte' si in interdependenta dintre ele.

…anul 19..

- Veliaminova ! Du-te pe scena si recita-ne ceva! a spus Arkadie

Nikolaevici la inceputul lectiei de astazi.

Ea a intrat in scena si a inceput sa recite ;

96 Omul bun !

97 Doua cuvinte, si pe fiecare dintre ele cate un accent! a exclamat Tortov.

Nu ne putem folosi cu atata risipa de accente ! Accentul care nu e pus la locul lui, denatureaza sensul, schilodeste fraza, in loc ca, .dimpotriva, s-o ajute, s-o creeze !

Accentul e degetul aratator care descopere cuvantul cel mai insemnat in fraza sau in cadenta. Cuvantul scos in evidenta ascunde sufletul, esenta, momentele principale ale subtextului.

Dumneata nu intelegi inca toata importanta acestui moment al vorbirii si de aceea pretuiesti atat de putin accentul.

Trebuie sa va fie drag, asa cum multi dintre voi au indragit la timpul lor pauzele si intonatiile! Accentul este al treilea element si factor important in vorbirea noastra.

La dumneata, in viata si pe scena, accentele se imprastie in dezordine prin tot textul, ca o turma prin stepa. Fa ordine in accentuarile dumiitale. Spune: „omul' !

98 O-mul, a rostit raspicat Veliaminova.

99 Si mai bine! porunci Arkadie Nikolaevici. Acum ai pus doua accente pe un cuvant si ai despicat si cuvantul in doua. Nu poti sa-1 spui „omul' ca pe un singur cuvant si nu ca pe doua, cu accentul pe prima silaba : „omul' ?

100Oooomul, s-a straduit frumoasa noastra.

101Asta nu e un accent care cade ca o lovitura sonora, ci ca o lovitura

in falci sau in ceafa ! a glumit Arkadie Nikolaevici. De ce consideri accentul drept o maciuca ? Nu numai ca lovesti cuvantul cu glasul, cu sunetul, dar il mai si pecetluiesti cu barbia, cu o inclinare a capului. Asta e un obicei prost si din pacate foarte raspandit printre actori. impung cu capul cu nasul inainte si cred ca au scos in evidenta importanta cuvantului si a gandului ! Si gata !

De fapt, lucru e mult mai complicat. Accentul inseamna reliefarea unei

abe sau a unui cuvant cald sau dusmanos ; respectuos sau dispretuitor ; sincer sau viclean ; cu dublu sens sau sarcastic. Parca ai oferi un lucru ava/,

Afara de asta - a continuat Arkadie Nikolaevici - de ce despieind •cuvantul ,,o-mul' in doua, te comporti cu dispret [ra]ta de partea a doua si aproape o inghiti, pe cand pe prima o impingi in asa fel, incat ea zboara afara si explodeaza ca o bomba ? Lasa-le sa se lege intr-un singur cuvant, o singura reprezentare, o singura notiune. Lasa ca o serie de sunete, litere, silabe sa se uneasca intr-o singura linie fonetica comuna ! Ea poate fi ridicata, coborata si modulata [l]intr-un punct oarecare.

Ia o bucata mare de sarma, indoai-o intr-un loc, iar in alt lor ridic-o in sus si vei avea o linie mai mult sau mai putin frumoasa si expresiva, al carei varf, ca un paratrasnet pe o cupola, primeste lovitura si al carei rest creeaza un fel de desen ondulat. O asemenea linie are forma, are contur, are unitate, e un intreg. E un lucru mai bun decat o sarma rupta in bucatele mici, imprastiate. incercati sa indoiti linia sonora a cuvantului ,,omul' in diferite chipuri

In clasa s-a iscat un zgomot general, din care nu se putea deslusi nimic.

102indepliniti mecanic porunca ! ne-a oprit Arkadie Nikolaevici. Rostiti sec, formal niste sunete moarte, prinse intre ele in chip artificial. In-suflati-le viata.

103Cum s-o facem ? nu ne dumeream noi.

104inainte de; toate, asa fel incat cuvantul sa-si indeplineasca menir rea lui fireasca de a reda sensul, sentimentul, reprezentarea, notiunea, imaginile, viziunile, nu sa loveasca pur si simplu timpanul cu unde sonore.

De aceea, conturati cu cuvinte omul la care va gindUi, de care vorbiti, pe care il aveti in gand si spuneti partenerului ceea ce deslusiti cu viziunea interioara, spuneti-i daca acela e „un om' frumos sau urat, mare sau mic, placut sau respingator, bun sau rau.

Straduiti-va sa transmiteti cu ajutorul sunetului, intonatiei si altor factori expresivi ceea ce vedeti sau simtiti.

Veliaminova a incercat s-o faca, dar n-a izbutit.

- Greseala dumitale sta in faptul ca intai spui cuvantul, il asculti si abia pe urma te straduiesti sa intelegi despre cine e vorba. Dumneata con-

turezi fara sa' ai un model viu. incearca sa procedezi invers : la incaput adu-ti aminte de care din cunoscutii dumitale e vorba, asaza-1 in fata du-mitale asa cum face pictorul cu modelul si pe urma transmite cu cuvinte ceea ce ai sa vezi inauntru, pe ecranul viziunii dumitale interioare.

Veliaiminova a incercat extrem de constiincios sa indeplineasca cei se ceruse.

Arkadie Nikolaevici a incurajat-o si i-a spus :

- Cu toate ca n-am simtit cine e acest om de care vorbesti, deocamdata imi ajunge faptul ca te straduiesti sa-mi faci cunostinta cu el, ca ii

indrepti just atentia, ca ai avut nevoie de cuvant pentru actiune, pentru co

municare autentica, nu pur si simplu pentru flecareala.

Acum spune-mi : „omul bun'.

- Omul bun, a raspicat ea.

- Iarasi imi vorbesti de doua reprezentari sau persoane : pe una din ele o cheama „omul', iar pe cealalta pur si simplu „bun'.

Cu toate acestea, amandoua, luate impreuna, creeaza nu doua, ci o singura faptura.

Pentru ca e o diferenta intre „omul bun' si amandoua cuvintele contopite : „omul bun'.

Asculta : eu contopesc substantivul cu adjectivul intr-un intreg indisolubil si obtin o singura notiune, o singura reprezentare, nu despre „om' in general, ci despre „omul bun'.

Adjectivul caracterizeaza, coloreaza substantivul si prin asta deosebeste, deosebeste acest „om' de toti ceilalti oameni.

Dar, inainte, liniisteste-te si scoate din aceste cuvinte toate acccentele, pentru ca abia pe urma sa le pui din nou.

Problema s-a dovedit a nu fi tocmai atat de simpla cum se parea.

105Uite asa ! a obtinut in sfarsit de la ea Arkadie Nikolaevici dupa o munca indelungata.

106Acum - i-a cerut el mai departe - pune numai un singur accent pe ultima silaba „omul bun'. Numai, te rog, nu lovi, ci iubeste, gusta, ofera cu grija cuvantul scos in evidenta si silaba lui accentuata. Opinteste-te in dinti mai putin, mult tmai putin ! o ruga Arkadie Nikolaevici.

Uite amandoua cuvintele fara accente : „omul bun'. Auzi aceasta linie monotona a sunetului, otova ca un bat ? Si iata aceleasi cuvinte care s-au contopit intr-unui singur, dar cu o mica, abia sensibila modulatie sonora : „omul bun', cu o ondulare fonetica mingietoare, abia perceptibila pe ultima silaba „bun'.

Exista multe si felurite procedee, care o sa-ti ajute sa-1 conturezi pe „omul bun', si simplu, ,si ferm, si bland, si aspru

Dupa ce Veliaminova si toti elevii au incercat sa faca ceea ce a cerut Tortov, el i-a oprit si le-a spus :

Degeaba va ascultati atat de atent propriile voastre glasuri. „Auto-ascultarea' e inrudita cu autoadmirarea, cu autoaratarea. Problema nu e cum vorbiti voi ansiva, ci cum va asculta si va pricep altii. „Autoascultarea' e o greseala a artistului. Mult mai importanta si mai activa e sarcina de a influenta pe altul, de a-i transmite viziunile tale.^De aceea, nu vorbiti urechii, ci ochiului partenerului. Acesta e cel mai bun procedeu de a te dezbara de „autoascultare'. Ea e daunatoare pentru creatie, pentru ca, ascultindu-se, actorul devine afectat si se indeparteaza de la drumul cel bun.

…anul 19..

Intrand astazi in clasa, Arkadie Nikolaevici a intrebat-o nizind pe Ve> liarninova :

- Ce mai face „omul bun' ?

Veliaminova a raspuns ca. „omul bun' face bine si, rostind asta, a pus foarte bine accentul.

- Ei, ia spune aceleasi cuvinte, dar cu accentul pe primul cuvant, i-a propus Tortov.

De altfel, inainte de a face aceasta proba, trebuie sa-ti fac cunoscute doua reguli, a spus Arkadie Nikolaevici.

Prima : accentul nu cade pe adjectivul de pe langa substantiv[1]. Adjectivul defineste, completeaza numai substantivul, se contopeste cu el. Nu degeaba asemenea cuvinte se numesc adjective (ele se aplica la substantiv).

In concluzie, s-ar parea ca nu se poate spune, asa cum va propun eu, „bunul om' cu accentul pe primul cuvant, adica pe adjectiv.

Dar exista o alta lege mult mai puternica, care, lia fel ca si pauza psihologica, invinge toate celelalte legi si reguli. Aceasta e legea comparatiei. Suntem datori intotdeauna, cu orice pret, sa relevam, intemeiati pe ea, cuvintele care exprima ganduri, sentimente, imagini, reprezentari, notiuni, actiuni etc.

Asta e foarte important in vorbirea scenica.' Faceti-o, in primul rand, cu ce si cum doriti. Uma din partile pe care le comparam sa fie rostita tare, iar cealalta incet; una pe o gama vocala inalta, cealalta pe una joasa ; una cu un colorit, intr-un tempo etc, cealalta in altul. Diferenta dintre notiunile comparate insa sa fie clara si, pe oi-t se poate chiar vie. Aceasta lege presupune ca, pentru a spune „omul bun' cu accentul pe adjectiv, e necesar sa ai „omul rau' existent sau subinteles, pentru a-1 opune „omului bun'.

Pentru ca cuvintele sa izvorasca de la sine, firesc, spontan, gandeste-te, inainte de a vorbi, ca e vorba nu de un om „rau' ci de

114Omul bun, i-a luat-o inainte instinctiv Veliaminova.

115Uite, vedeti, perfect! a incurajat-o Tortov.

Dupa aceasta, s-au adaugat inca unu, doua, trei, apoi patru, cinci etc. cuvinte, pana s-a format o povestire intreaga :

„Omul bun a venit aici, dar nu v-a gasit acasa si a plecat inapoi cu parere de rau, spunand ca nu se va mai intoarce'.

Pe masura ce fraza crestea in Veliaminova se intensifica necesitatea de a accentua cuvintele. In currnd s-a incurcat atat de tare iin ele, incat n-a mai putut sa lege doua cuvinte.

Arkadie Nikolaevici a ras vazandu-i fata speriata si zapacita si pe urma i-a spus cu seriozitate ;

-• Panica dumitale s-a ivit pentru ca in dumneata exista necesitatea de a pune cat mai multe accente, nu de ia scoate cat mai multe. Totusi, cu cat vom avea mai putine, cu atat fraza va ii mai clara - fireste, daca vom scoate in evidenta numai putine cuvinte, dar pe cele mai importante. A scoate accentele e o arta tot atat de grea ca a le pune. Invat-o si pe una, si pe cealalta.

Tortov joaca asta-seara sl de aceea lectia s-a ispravit mai devreme ; restul timpului am facut cu Ivan Platonovici exercitii de „antrenament si disciplina'.

…anul 19..

Am ajuns lai concluzia ca, inainte de a va invata sa puneti accentele, trebuie sa stiti sa le scoateti, a spus astazi Arkadie Nikolaevici.

incepatorii se straduiesc prea mult sa vorbeasca bine. Ei abuzeaza de accentuare. Pentru a echilibra aceasta insusire, trebuie sa ne invatam sa scoatem accentele de acolo unde nu e nevoie de ele.

V-am spus ca asta e o intreaga arta si ca e foarte grea. Ea, in primul rindi, curata vorbirea de accentele gresite, aduse in viata de obiceiurile proaste. E mai usoir sa repartizezi accentele juste pe un teren curatat. In al doileal rand, arta de a^coate accentele va va ajuta in viitor in practica, si iata in ce cazuri: cand transmiti ganduri complicate sau fapte incurcate, trebuie adesea, pentru claritate, sa amintesti unele episoade, unele amanunte ale lucrului de care vorbesti, dar in asa chip, incat ele sa nu distraga atentia ascultatorilor de la linia principala a povestirii. Aceste comentarii trebuie expuse clar, precis, dar nu prea reliefat; e bine sa fii econom atat cu intonatiile, cat si cu accentele. In alte cazuri, la fraze lungi, grele, trebuie sa reliefezi numai unele cuvinte, iar pe celelalte sa le omiti constient, dar pe nebagate in seama. O asemenea metoda de vorbire usureaza cate un text scris greoi, cu care artistii au de-a face.

In toate aceste cazuri arta de a scoate accentele va va face un mare serviciu

Arkadie Nikolaevici 1-a chemat !pe Sustov pe scena si i-a cerut sa repete povestirea despre „omul bun', dar asa ca sa reliefeze in ea numai un singur cuvant si sa scoata accentele de pe celelalte. O asemenea zgireenie *uia justificata cu o nascocire oarecare a imaginatiei. Veliaminova nu Izbutise la lectia trecuta sa duca la capat o sarcina identica. Dar nici Sus-lov n-a putut azi sa se descurce dintr-o data. Dupa cateva incercari neizbutite, Arkadie Nikolaevici i-a spus ;

- Veliaminova s-a gandit numai la asezarea accentelor, iar dumneata numai la scoaterea lor. Nu trebuie exagerat nici intr-un fel, nici in celalalt. Cand fraza e complet lipsita de accente sau e supraincarcata de ele, vorbirea pierde orice sens.

Veliaminova a avut prea multa nevoie de accente, iar dumneata n-ai de loc. Asta se intampla pentru ca amandoi n-ati avut indaratul cuvintelor un subtext clar, precis. Trebuie sa creati cu ajutorul acestuia, in primul rand ca sa aveti ce sa transmiteti ialtora si cu ce sa comunicati cu ei.

Motiveaza-ti zgarcenia accentuarii cu o nascocire a imaginatiei.

„Nu e tocmai usor s-o faci !' m-am gandit eu.

Dar, dupa parerea mea, Pasa a iesit bine din incurcatura. Nu numai ca a justificat zgarcenia accentuarii, dar a gasit si situatiile propuse prin care ii era usor sa treaca singurul accent admisibil de la un cuvant la altul, atunci cand Arkadie Nikolaevici 1-a pus s-o faca. Nascocirea lui Pasa a constat in faptul ca noi toti cei care sedeam, la parter i-am fi luat un interogatoriu in privinta venirii „omului bun'. Acest interogatoriu, dupa nascocirea lui Pasa, s-a nascut dintr-o neincredere fata de realitatea faptelor relatate de el, fata de adevarul afirmatiilor lui in privinta venirii „omului bun'. Motivandu-se, Pasa trebuia sa insiste pe adevarul, pe sinceritatea fiecarui cuvant din ipovestireai lui. Iata de ce le reliefa in ordine pe fiecare si parca ne baga in cap cuvintele accentuate.

„Omul bun a venit aici si etc', Omul bun a venit aici si etc', „Omul bun a venit, a venit aici si etc', „Omul bun a venit aici, aici si etc.' In aceste sarguitoare reliefari a fiecarui cuvant nou accentuat, Pasa nu se codea sa spuna de fiecare data una si aceeasi fraza pana la capat, scotand cu grija din ea toate accentele, cu exceptia singurului cuvant reliefat. O facea pentru ca acel cuvant principal accentuat sa nu fie lipsit de sens si de forta. Luat separat, in afara de legatura lui cu intreaga povestire, el fireste ca si-ar fi pierdut sensul launtric.

Dupa ce Pasa si-a sfarsit exercitiul, Arkadie Nikolaevici i-a spus :

- Dumneata ai pus si ai scos bine accentele. Dar de ce asemenea

graba ? De ce sa inghesuim acea pairte din fraza care trebuie numai es

tompata ?

Graba, nervozitatea, fluturarea vorbelor, scuiparea frazelor intregi nu le estompeaza, ci le distruge. Si nu asta a fost intentia noastra. Nervozitatea vorbitorului nu face decat sa irite ascultatorii, rostirea neclara ii supara, deoarece ii- obliga sa se incordeze si sa ghiceasca ceea ce nu au inteles. Toate acestea atrag atentia ascultatorilor si subliniaza in text tocmai ceea ce vrei sa estompezi. Agitatia ingreuneaza vorbirea. Calmul si stapi-nirea de sine o usureaza. Ca sa estompezi fraza, e nevoie de o intonatie lenta, voit lipsita de pitoresc, aproape neaccentuata ; nu de o stapanire de sine si o siguranta oarecare, ci de una deosebita, exceptionala.

Asta inspira calm ascultatorului.

Scoateti clar in evidenta cuvantul principal si lasati sa treaca usor, precis, fara graba, ceea ce e necesar numai pentru sensul general, dar nu trebuie sa iasa in relief. Iata pe ce e bazata arta de a scoate accentele. Formati-va aceasta stapanire a vorbirii la lectia de „antrenament si disciplina '.

Un nou exercitiu a constat in faptul ca Arkadie Nikolaevici ne-a poruncit sa impartim povestirea cu „omul bun' intr-o serie de fragmente separate, care trebuiau reliefate si conturate clar.

Primul episod : Omul bun a venit.

Al doilea : Omul bun a ascultat pricinile pentru care nu-1 putea vedea pe cel de care avea nevoie.

Al treilea episod : Omul bun s-a intristat si nu stie daca trebuie sa-1 astepte sau sa plece.

Al patrulea episod: Omul bun s-a suparat, a hotarat sa nu se mai intoarca niciodata si a plecat.

Deci patru propozitiuni de sine statatoare, cu patru cuvinte accentuate, cate unul in fiecare cadenta.

La inceput, Arkadie Nikolaevici ne-a cerut numai sa redam precis fiecare fapt. Pentru asta era nevoie de o clara viziune a lucrului despre care se vorbea, de expresivitate si de o justa asezare a accentelor in fiecare cadenta. A trebuit sa cream cu inchipuirea si sa examinam cu privirea interioara viziunile care se cuveneau sa fie transmise obiectului. Apoi Arkadie Nikolaevici a cerut ca Pasa sa nu descrie numai ceea ce s-a petrecut, dar sa ne faca sa simtim si cum s-a petrecut venirea si plecarea „omului bun'.

Nu numai ce, dar si cum.

Tortov a vrut sa' vada din povestirea lui in „ce dispozitie' a venit „omul bun'. Era vioi, bine dispus sau, dimpotriva, trist si ingrijorat ?

Pentru indeplinirea acestei sarcini, a fost nevoie ca intonatia sa fie nu numai accentuata, dar si colorata. Mai departe, Tortov a vrut sa inteleaga despre ce fel de indurerare era vorba : de una puternica, adanca, zgomotoasa sau linistita ?

Arkadie Nikolaevici a vrut de asemenea sa stie in ce fel de stare sufleteasca a fost luata hotararea de a pleca si de a nu se mai intoarce niciodata : blinda sau amenintatoare ? Au trebuit deci

sa se coloreze intr-un mod corespunzator nu numai momentele accentuate, dair si toate celelalte … episod.

Si ceilalti elevi au facut exercitii analoage de scoaterea si punerea accentelor.

…anul-, 10..

A trebuit sa verific daca mi-am insusit bine ceea ce am aflat in ultimul timp la lectiile tui Arkadie Nikolaevici. El a ascultat monologul lui Othello si mi-a gasit multe greseli in punerea accentelor si in procedeele de accentuare.

- Un accent just e un mare ajutor, dar unul gresit e un obstacol, a

observat el in treacat.

Arkadie Nikolaevici mi-a cerut sa pun din nou accentele in monologul lui Othello si apoi sa-1 recit a doua oara, pe loc, in clasa, ca sa-mi indrept greselile.

Am inceput, cadenta cu cadenta, sa-mi amintesc textul monologului si sa marchez in el cuvintele care, dupa mine, erau vrednice de scos in evidenta :

„Ca valurile de gheata ale apelor din Pont'

- De obicei, la recitarea acestei masuri - explicam eu - accentul cade de la sine pe cuvantul „apelor'. Dair acum, chibzuind binisor, eu il stramut pe cuvantul „valurile', deoarece in aceasta cadenta e vorba tocmai despre ele.

- Hotarati ! - s-a adresat Tortov elevilor - asa e ?

Toti, care mai de care, au inceput sa strige ba „valurile', ba „de gheata', ba „din Pont'. Viuntov tipa din toate puterile, sustinand reliefarea cuvantului „ca'.

Ne-am zbatut si ne-am incurcat printre cuvintele accentuate si neaccentuate din restul monologului. Ni se parea mereu ca accentele trebuie puse aproape pe fiecare cuvant.

Dar Arkadie Nikolaevici ne-a amintit ca frazele care au toate cuvintele accentuate nu mai au nici un inteles, sunt lipsite de sens.

Asa am revazut tot monologul, dar n-am lamurit nimic definitiv. Dimpotriva, eu m-am incurcat si mai mult, pentru ca pe fiecare cuvant se poate pune si >de pe fiecare cuvant se poate scoate un accent, dupa cum optezi pentru un sens sau altul. Care din ele e mai just ? Asta si e problema in care m-am incurcat.

Poate ca toate acestea s-au petrecut din pricina felului meu de a fi : cand ma aflu in fata prea multor lucruri, ochii imi fug in toate partile. intr-o pravalie sau cofetarie, in fata mesei de

aperitive, mi-e greu sa ma hotarasc la un fel, la o prajitura sau la o marfa. Si in monologul lui Othello sunt multe cuvinte si accente si din pricina asta ma pierd.

Am ispravit fara sa hotaram nimic, iasr Arkadie Nikolaevici continua sa taca incapatanat si sa zambeasca perfid. S-a nascut o pauza lunga, penibila, care in cele din urma 1-a facut pe Tortov sa rada. El a spus :

116Nu s-ar fi intamplat nimic din toate acestea, daca ati.fi cunoscut legile vorbirii. Ele v-ar fi ajutat inca o data sa va orientati si sa stabiliti, fara sa stati pe ganduri, mare parte din accentele obligatorii si deci juste.

117Ce trebuia sa facem ? intrebam noi.

118Fireste, inainte de toate sa cunoastem „legile vorbirii', iar apoi Inchipuiti-va ca v-ati mutat intr-o locuinta noua si ca lucrurile voastre, cu diferite destinatii, sunt risipite prin toate odaile, a inceput sa explice in chip figurat Tortov. Cum sa restabilim oirdinea ?

inainte de toate, sa adunam intr-un singur loc farfuriile, serviciul de ceai in alt loc, figurile de sah si tablele imprastiate sa fie puse in al treilea loc, lucrurile mari sa fie asezate conform rostului lor si asa mai departe.

Dupa asta, incepe sa fie mai usor sa te orientezi.

Tot asa trebuie sa procedam si cu cuvintele textului, selectionandu-le inainte de a repartiza accentele la locurile lor adevarate. Ca sa va explic acest proces, voi fi nevoit sa ma refer la regulile care imi vor veni la indemana mai intai din cartea Cuvantul expresiv al lui S. M. Volkonski. Sa stiti ca o fac nu ca sa va invat regulile, ci numai ca sa va arat de ce e nevoie de ele si sa le folositi cu timpul. Cand veti cunoaste si aprecia scopul final, va va fi mai usor sa rezolvati cu bine bucata aleasa pentru studiu.

Sa zicem ca in textul sau monologul pe care-1 analizati dati de o serie lunga de adjective : „dragul, bunul, placutul, minunatul om'.

Voi stiti, o data pentru totdeauna, ca adjectivele cu caracter general nu primesc accente, conform legilor vorbirii. Datorita acestei cunostinte, scoateti fara sovaire accentul de pe toate adjectivele si legati-1 pe ultimul de substantivul accentuat: asa se formeaza „minunatulom'.

Dupa aceea mergeti mai departe. Iata un grup nou de adjective : buna, frumoasa, tanara, talentata, desteapta femeie'.

Toate aceste adjective nu au un caracter general, ci toate sunt caracteristici speciale.

Stiti ca adjectivele fara caractere generate sunt neaparat accentuate fiecare in parte si de aceea sa le puneti fara sa stati pe ganduri, dar asa ca ele sa nu omoare substantivul accentuat : „desteapta femeie'.

Iata „Piotr Petrovici Petrov, Ivan Ivanovici Ivanov'. Iata data si anul : „15 iulie 1908'.

Toate acestea sunt „numiri de grupe', care cer accent numai pe ultimul cuvant, adica pe Petrov, Ivanov, anul 1908.

Asa se fac comparatiile. Relieiati-le cu tot ce puteti si, bineinteles, cu accentul.

Dupa ce v-ati lamurit cu grupele mari, e mai usor sa va orientati in privinta cuvintele accentuate.

Iata doua substantive. Stiti ca accentul obligatoriu cade pe cel care este

la cazul genetiv, pentru ca substantivul ta cazul genetiv e mai puternic cuvantul pe care-l defineste. De pilda : „cartea fratelui', „casa tatalui',

..Valurile de gheata ale apelor din Pont'. Puneti accentul pe substantivul

la cazul genetiv fara sa stati pe ganduri si mergeti mai departe.

Iata doua cuvinte care se repeta cu o energie crescanda. Puneti indraznet accentul pe cel de al doilea cuvant, tocmai din pricina ca este vorba de o afluenta de energie, tot asa ca si in fraza : „inainte, inainte spre Propontida si Hellespont'. Daca, dimpotriva, ar fi fost un reflux de energie, atunci ati fi pus accentul pe primul cuvant care se repeta si asta ar transmite o scadere ca in versurile : „Visuri, visuri, unde e dulceata voastra!'

Uitati-va ce multe cuvinte si accente s-au si repartizat pe anumite puncte, numai prin regulile „legilor vorbirii', a continuat sa explice Tor-tov. Vor mai ramane putine cuvinte accentuate si inca nelamurite si nu va fi greu sa va orientati in privinta lor, mai ales ca in aceasta treaba o sa va ajute atat subtextul cu nenumaratele linii interioare din care e impletit, cat si actiunea principala si supratema, care-l conduc tot timpul pe artist.

Dupa aceea va va ramane numai sa acordati toate accentele marcate : unele sa fie servite mai puternic, altele sa fie estompate.

Aceas;ta este o munca grea si importanta, despre care vom vorbi amanuntit la lectia urmatoare.

…anul 19..

La lectia de astazi, Arkadie Nikolaevici a vorbit, asa cum ne-a fagaduit, despre coordonarea mai multor accente in unele fraze luate separat si in 'grupe intregi de fraze.

- Propozitiunea in care se afla un singur cuvant accentuat e cea mai lesne de inteles si cea mai simpla, explica Arkadie Nikolaevici. De pilda : „A venit aici un om bine cunoscut voua'. Accentuati in aceasta fraza orice cuvant si de fiecare data ii veti intelege altfel sensul.

incercati sa puneti in aceeasi propozitie nu un accent, ci doua, cum ar fi de pilda pe cuvintele „cunoscut' si „aici'. Va fi mai greu nu numai sa motivezi fraza, dar si s-o rostesti. De ce ? Pentru

ca in ea se introduce o noua semnificatie : in primul rand ca a venit nu indiferent cine, ci un om „cunoscut', si in al doilea rand ca el a venit nu indiferent unde, ci chiar „aici'.

Puneti un al treilea accent pe cuvantul „a venit' si fraza va deveni si mai complicata pentru motivarea si rostirea ei, pentru ca un fapt nou se adauga continutului ei anterior, si anume, ca „omul bine cunoscut' nit a sosit cu trasura, ci a venit pe jos.

Acum inchipuiti-va o fraza foarte lunga, cu toate cuvintele accentuate, dar nemotivate interior. Nu se poate spune despre ea decat ca „o propo-zitiune cu toate cuvintele accentuate nu are nici un inteles'. Totusi sunt cazuri in care trebuie motivata si o propozitiune in care sunt accentuate toate cuvintele care aduc un continut nou. E mai usor sa imparti o asemenea fraza in mai multe propozitiuni de sine statatoare, decat sa exprimi totul intr-una singura.

Iata, de pilda - Arkadie Nikolaevici a scos din buzunar o notita - am sa va citesc o tirada din Antoniu si Cleopatra de Shakespeare :

„Inimile, limbile, fapturile, scriitorii, barzii, poetii nu pot sa inteleaga, sa exprime, sa modeleze, sa descrie, sa cante, sa cantareasca dragostea ei pentru Antoniu'.

„Celebrul savant Jevonce' - citea mai departe Tortov - spune ca Shakespeare a unit in aceasta fraza sase subiecte si sase predicate, asa incat, la drept vorbind, in ea sunt sase ori sase, adica treizeci si sase de propozitiuni'.

Care dintre voi se va apuca sa recite aceasta tirada asa ca sa scoata in evidenta treizeci si sase de propozitiuni ? ne-a intrebat el.

Elevii taceau.

- Aveti dreptate ! Nici eu nu m-as fi apucat sa indeplinesc aceasta sarcina. Tehnica vocala nu m-ar fi ajutat. Dar acum nu e vorba de sarcina asta. Nu ea ne intereseaza, ci metodele tehnice de a scoate in evidenta si a coordona mai multe accente intr-o singura propozitiune.

Cum sa scoti in evidenta intr-o tirada lunga un singur cuvant, pe cel mai insemnat, si o sperie de cuvinte mai putin importante, necesare pentru sens ? VIII Ele nu pot fi toate in egala masura de importante : fireste ca unele din ele cer o subliniere mai mare, celelalte mai mica, iar altele, si mai putin esentiale, trebuie inadins estompate si trecute pe ultimul plan !

In primul rand trebuie ales cel mai important cuvant din fraza si reliefat prin accent. Dupa aceea, trebuie facut acelasi lucru cu cele mai putin importante, dar care raman totusi cuvinte reliefate.

In ce priveste cuvintele secundare, nerelieiate, care nu sunt necesare pentru sensul general, ele trebuie sa fie trecute pe ultimul plan si estompate.

Pentru asta e nevoie de un complex intreg de accente : puternice, mijlocii si slabe.

Tot asa cum in pictura exista pentru culori, lumini si umbre, tonuri **puternice,** slabe, semitonuri, sferturi de ton, asa si in domeniul vorbirii **exista** o gama intreaga de diferite grade de putere si accentuare.

Toate trebuie imbinate intre ele, combinate, coordonate, dar in asa **fel** incat micile accente sa nu slabeasca, ci, dimpotriva, sa reliefeze si mai puternic cuvantul principal. Sa nu concureze cu el, ci sa faca o singura cauza, in construirea si transmiterea unei fraze dificile. Propozitiunile separate si in general toata vorbirea au nevoie de perspectiva.

Stiti cum se reda in pictura adancimea tabloului, adica a treia dimensiune a lui. Ea nu exista in realitate pe panza intinsa in rama pe care pictorul isi picteaza opera. Dar pictura creeaza iluzia mai multor planuri. Ele parca patrund inauntru, in adancimea panzei, iar primul plan parca iese din rama si panza, indreptandu-se spre privitor.

In vorbirea noastra exista aceleasi planuri, care dau perspectiva frazei. Cuvantul cel mai important se reliefeaza mai viu decat toate celelalte si iese pe primul plan sonor. Cuvintele mai putin importante creeaza o serie intreaga de planuri mai departate.

In aceasta munca nu are insemnatate numai forta, ci si calitatea accentului.

Astfel, de pilda, e important daca el cade de sus in jos sau, invers, daca se indreapta de jos in sus ; daca se asaza greu, cu pondere sau se coboara de sus usor si patrunde adanc ; daca accentul e tare sau moale, aspru sau abia perceptibil ; cade dintr-o data si se sterge numaidecat sau se opreste un timp relativ indelungat. Afara de asta exista, ca sa zicem asa, accente masculine si feminine.

Primele, accentele masculine, sunt precise, finistate si aspre, ca lovitura de ciocan pe nicovala. Aceste accente se curma dintr-o data si n-au continuitate. Celalalt gen de accente (feminine) nu este mai putin precis, dar nu se curma brusc, ci are o continuitate. De pilda, sa zicem ca dintr-o pricina oarecare trebuie, dupa o puternica lovitura de ciocan in nicovala, sa tragem numaidecat ciocanul inapoi, fie chiar numai ca sa ne vina mai usor sa-1 ridicam din nou. Vom numi o asemenea lovitura precisa, urmata de continuarea ei, accentul sau lovitura feminina.

Sau iata un alt exemplu in domeniul vorbirii si miscarii : cand gazda infuriata isi da afara oaspetele nepoftit, strigandu-i „iesi' si aratandu-i usa cu o miscare energica a mainii si degetului. Gazda recurge aici in vorbire si in miscare la accentul masculin.

Daca insa un om delicat trebuie sa faca acelasi lucru, atunci exclamatia lui „iesi', precum si gestul, sunt hotarate si precise in prima secunda, dar imediat dupa aceea glasul luneca in jos, miscarea devine mar inceata si, prin aceasta, indulceste duritatea primului moment. Acest accent cu o continuare si incetinire corespunde accentuarii feminine.

In afara de accentuare, cuvintele pot fi scoase in relief si coordonate cu ajutorul unui alt element al vorbirii - intonatia. Figurile si contururile ei dau cuvantului scos in relief o mai mare expresivitate si, implicit, il intensifica. Intonatia se poate uni cu accentul. In acest caz ultimul se

coloreaza cu cele mai variate nuante ale sentimentului: ba duios (asa cum facem noi cu cuvantul „omul'), ba manios, ba ironic, ba dispretuitor, ba respectuos etc.

In afara de accentul sonor si de intonatie, mai exista diferite moduri de reliefare a cuvantului. De pilda, el poate fi pus intre doua pauze. Pentru o si mai mare intensificare a cuvantului reliefat, una dintre pauze sau chiar amandoua se pot transforma in pauze psihologice. De asemenea cuvantul principal se poate reliefa eliminandu-se accentele de pe toate cuvintele secundare. Atunci, in comparatie cu ele, cuvantul reliefat, neatins va deveni puternic.

Trebuie sa gasim, intre toate aceste cuvinte reliefate si nereliefate, proportia, gradatia puterii lor, calitatea accentului si sa cream, cu ajutorul lor, planurile sonore si perspective, care dau miscare si viata frazei.

Uite, cand vorbim despre coordonare, ne gandim tocmai la aceasta reglementare armonioasa a gradului de putere al accentului care cade pe cuvintele reliefate.

Asa se creeaza forma armonioasa, arhitectura frumoasa a frazei.

Tot ce s-a spus in privinta accentuarii si a coordonarii cuvintelor accentuate in propozitiune se refera si la procesul reliefarii unor anumite pro-pozitiuni intr-o povestire intreaga sau intr-un monolog. Asta se obtine cu aceleasi metode ca si accentuarea unor anumite cuvinte. Propozitiunea cea mai importanta poate fi scoasa in relief prin metoda accentuarii, ros'-tind propozitiunea principala mai accentuat decat pe celelalte, secundare. Accentul pus pe cuvantul principal din propozitiunea reliefata trebuie sa fie mai puternic decat cel pus pe restul propozitiunilor nereliefate.

Se poate reliefa propozitiunea accentuata prin asezarea ei intre pauze. Se poate obtine acelasi lucru cu ajutorul intonatiei, ridicand sau coborand tonalitatea sonora a propozitiunii reliefate sau conturand mai viu intonatia, ceea ce va colora intr-un fel nou propozitiunea accentuata.

Se poate reliefa propozitiunea accentuata prin schimbarea tempo-ului si a ritmului propozitiunii reliefate, in comparatie cu toate celelalte parti ale monologului sau ale povestirii. In sfarsit, poti lasa propozitiunile scoase in relief cu puterea si culoarea lor obisnuita, dar sta estompezi restul povestirii sau al monologului, slabind momentele de accentuare.

Nu e treaba mea sa va redau toate posibilitatile si subtilitatile relie-

Earii cuvintelor si propozitiunilor. Pot doar sa va asigur ca exista nenu

marate posibilitati si metode de folosire a lor. Cu ajutorul acestor metode

se pot crea cele mai complicate coordonari, cele mai variate accentuari si

reliefari de cuvinte si propozitiuni intregi. '*

Asa se formeaza diferite planuri si perspective in vorbire.

Daca ele tind in directia supratemei operei pe linia subtextului si actiunii principale, atunci insemnatatea lor in vorbire devine foarte importanta,

LI ca ele ajuta la realizarea lucrului principal, esential in arta noastra : rea spiritului omenesc al rolului si al piesei.

Masura in care se folosesc toate aceste posibilitati verbale depinde de experienta, de cunoastere, de gust, de simt si de talent. Artistii care simt bine cuvantul si limba lor materna stapanesc cu virtuozitate metodele de coordonare, de creare a perspectivei si a planurilor ei in vorbire.

Aceste procese se petrec aproape subconstient.

La oameni mai putin talentati, aceste procese sunt mai constiente si cer o profunda cunoastere, studierea limbii, a legilor vorbirii, cer experienta, practica si arta.

Cu cat artistul are la dispozitie mijloace si posibilitati mai numeroase, cu atat vorbirea lui e mai vie, mai puternica, mai expresiva si mai desavarsita.

…anul 19..

Astazi am recitat din nou monologul lui Othello.

- Munca n-a ramas fara rezultate ! a remarcat Arkadie Nikolaevici.

Luat in parte, totul e bine. In unele locuri, chiar puternic. Dar in totalitate, vorbirea sta pe loc si nu se dezvolta : doua cadente - inainte, doua - inapoi si tot asa mereu.

Repetandu-le necontenit, aceleasi figuri fonetice au devenit plicticoase, ca desenul uniform si tipator al tapetelor.

Pe scena trebuie sa va folositi intr-altfel de posibilitatile de expresie pe care le aveti, si sa nu le utilizati asa cum vi le-a dat dumnezeu, ci cu socoteala.

In loc sa va explic gandul meu, am sa va recit mai bine monologul, nu ca sa va arat arta mea, ci numai ca, pe masura ce rostesc textul, sa va explic mereu, pe concret, secretele tehnicii vorbirii si diferite calcule si consideratii ale artistului privitoare la influenta Scenica asupra lui insusi, precum si asupra partenerului.

incep cu lamurirea temei care se afla in fata mea, i-a spus Arkadie Nikolaevici lui Sustoy.

Ea consta in faptul de a te obliga pe dumneata, interpretul rolului lui Jago, sa simti si sa crezi in tendinta spontana a maurului de a se razbuna ingrozitor. Mergand spre acest tel, conform cerintei lui Shakes-peaire, am sa compar tabloul viu al valurilor uriase ale apelor din Pont, care se duc inainte, mereu inainte, cu furtuna sufleteasca a gelosului. Ca sa obtin acest lucru, trebuie sa-ti impartasesc viziunile mele interioare. E o tema grea, dar realizabila, mai ales fiindca am pregatit pentru ea un material vizual si de alt ordin, destul de viu, care stimuleaza

Dupa o scurta pregatire, Arkadie Nikolaevici si-a atintit ochii asupra lui Pasa, de parca in fata lui statea insasi tradatoarea Desdemona.

- „Ca valurile de gheata ale apelor din Pont' f a recitat el incet, aproape calm si a explicat numaidecat, laconic :

Nu dau dintr-o data tot ce e inauntru ! Dau mai putin decat pot!

Emotia trebuie menajata si acumulata !

Fraza nu e clara.

Asta te impiedica sa simti si sa vezi ceea ce contureaza ea.

De aceea o termin in gand, pentru mine, asa :

„Ca valurile de gheata ale apelor din Pont' (care se duc spre Pro-pontida si Hellespont)

Ma feresc de graba ; dupa cuvantul „Pont' execut o modulatie sonora.

Deocamdata una neinsemnata : de o secunda, o terta, nu mai mult.

La urmatoarele modulatii cerute de virgula (de aici incolo ele vor fi multe) am sa incep sa ridic mai mult glasul !

Deocamdata n-am sa ajung pana la cea mai inalta nota !

Pe verticala !

Nicidecum pe orizontala !

Fara voltaj !

Nu simplu, ci cu un anumit contur.

Nu trebuie sa urci dintr-o data, ci treptat!

Urmaresc ca a doua cadenta sa fie mai tare decat prima, a treia mai tare decat a doua, a patra mai tare decat a treia. Fara sa tip !

Glasul la un diapazon inalt nu inseamna putere !

Puterea sta in intensificarea glasului !

„In curentul nestapanit' (se duc spre Propontida si spre Helles-porit)

Totusi, daca fiecare cadenta s-ar ridica cu o terta, atunci pentru o fraza de patruzeci de cuvinte ar fi nevoie de un registru in trei octave ! El nu exista !

De aceeai dupa ridicare fac o coborare !

Cinci note in sus, doua in jos !

in total numai o terta !

Iar impresia e ca de cvinta !

Apoi iair patru note in sus si doua in jos !

Total : numai doua note ridicate. Iar impresia e de patru ! Si asa tot timpul.

Cu o asemenea economie, registrul .ne ajunge pentru toate cele patruzeci de cuvinte !

Deocamdata, economie si iar economie !

Nu numai in emotie, dar si in registru !

Si mai departe, daca n-am avea destule note pentru ridicare, atunci avem nevoie de o intensa estompare a modulatiilor.

Cu voluptate !

Si asta provoaca impresia de intensificare!

Totusi modulatia e facuta !

Voi asteptati, nu va grabiti !

Nimic nu te impiedica sa introduci o pauza psihologica. Ca o completare la cea logica!

Modulatia atata curiozitatea !

Pauza psihologica atata natuira creatoare, intuitia imaginatia si subconstientul

Opirirea ne da, si mie, si voua, timpul sa cercetam viziunile sa le sugeram cu actiune, cu mimica, cu emitere de iraze !

Asta nu va slabi tensiunea !

Dimpotriva ! O pauza activa va intensifica, ma va stimula si pe mine, si pe voi !

Numai sa nu lunec intr-o tehnica goala !

Am sa ma gandesc numai la o tema : trebuie cu orice chip sa va oblig sa vedeti ceea ce vad eu insumi inauntrul ei!

Am sa fiu activ ! Trebuie sa actionez rodnic !

Dar nu e voie sa intind prea mult pauza !

Mai departe !

„si niciodata nu se intorc inapoi'

(se duc spire Piropontida si spre Hellespont).

De ce ochii se deschid mai tare?!

Sca-paira mai energic?!

Si mainile se intind incet, maiestuos, inainte ?!

.Si tot corpul, si eu insumi de .asemenea ?!

In tempo-ul si ritmul valurilor care se rostogolesc greu ?

Voi credeti ca e un calcul la mijloc ?

Un efect actoricesc ?

:Nu ! Va asigur !Asta se face de la sine ! Si nu am inteles acest joc mai tarziu ! Dupa ce a fost incheiat ! Atunci cine il face ? Intuitia ? Subconstientul ? Natuira creatoare ? Se poate!

Stiu numai ca pauza psihologica m-a ajutat! Ea creeaza starea de spiirit ! Atata emotia ! Ii stimuleaza activitatea ! Si subconstientul o ajuta !

De-as fi facut-o constient, cu un calcul actoricesc, ati fi socotit-o un joc superficial

Dar a facut-o chiar natura si atunci crezi in orice ! Pentru ca e firesc ! Pentru ca e adevarat!

„inainte, inainte,

Pornesc spre Propontida si Hellespont'.

Am inteles, iarasi post factum, ca in mine s-a creat ceva rau prevestitor. , Nu stiu nici eu de ce si in ce consta el.

Asta e bine ! Asta imi place !

Retin pauza psihologica !

N-am exprimat totul !

Cum atata si aprinde ea stapiniirea !

Si pauza a devenit mai eficienta !

Iarasi atat natura !

Atrag in munca subconstientul !

Pentru asta exista multe momeli !

Ma apropii de nota inalta „Hellespont !'

Am s-o rostesc si apoi am sa cobor sunetul!

Pentru un nou, ultim avant!

„Asa si gandurile mele crunte

Se vor avanta furioase / si niciodata inapoi.

Nu se vor mai intoarce /

Ele nu se vor mai intoarce, ci vor goni mereu

Nestapanite'

Schitez si mai tare modulatia. Asta e cea mai inalta nota a intregului monolog.

„ci se vor duce mereu, nestapanite'

Mi-e teama de patosul fals !

Sa urmairesc mai de aproape tema !

Ma patrund de propriile mele viziuni.

Intuitia, subconstientul, natuira.

Faceti ce vireti!

Libertate deplina ! Dar eu ma stapanesc, atat cu pauzele.

Cu cat te stapanesti mai mult, cu atat atati mai tare.

A venit momentul sa nu mai crut nimic !

Mobilizarea tuturor mijloacelor expresive !

Totul in ajutor !

Si tempo, si ritm !

Si e groaznic s-o spui !

Chiar glasul puternic !

Mu tipatul!

Numai pe ultimele doua cuvinte ale frazei :

„gonesc nestapanite' Si acum, incheierea ! Finalul !

„pana cand nu vor fi inghitite de tipatul salbatic' .

Retin tempo-ul !

Pentru o mai rnaire semnificatie !

Si pun punctul!

intelegeti voi oare ce inseamna asta ?!

Punctul, in monologul tragic?!

Astai e sfarsitul!

Asta e moartea !

Vreti sa simtiti despre ce vorbesc ?

Catarati-va pe cea mai inalta stanca !

Deasupra unei prapastii fara fund !

Luati o piatra grea si

Airuncati-o

Jos, pana la fund !

Veti auzi, veti simti cum piatra se va rostogoli

Sfaramata

In nisip !

E nevoie de o asemenea cadere!

Vocala !

De la cea mai inalta nota, la cea mai de jos !

O cere natura punctului.

- Culm ?! am protestat in mine. in asemenea moment artistii fac

niste calcule tehnice si profesionale ?!

Dar inspiratia ?

Sunt dezamagit si umilit !

.. anuUJ9..

Mi-am facut curaj si am vrut sa-i povestesc lui Airkadie Nikolaevici tot ce am trait zilele acestea, dupa ultima lui lectie.

- E prea tiirziu ! m-a opirit el si, adiresindu-se elevilor, a spus : Misiunea mea in domeniul vorbirii s-a sfiirsit ! Nu v-am invatat nimic, de

oarece nici .nu aveam de gand s-o fac. Dar v-am indrumat spre studierea

concreta a unei discipline noi si foarte importante.

V-am facut sa intelegeti, in cadirul unei practici reduse, cate procedee tehnice de prelucrare vocala, de colorituri sonore, de intonatii, de contururi variate fonetice, de felurite accente, de pauze logice si psihologice etc, trebuie sa aiba si sa-si dezvolte artistii, ca sa raspunda cerintelor ariei noastre fata de cuvant si de vorbiire.

V-am spus tot ce am putut spune. Restul are sa va spuna mai bine de-cit mine viitorul vostru profesor de „tehnica a vorbirii', Vladimir Petro-vici Secenov

Airkadie Nikolaevici ni 1-a prezentat de cum a rasarit din intunericul salii. Apoi i-a spus cateva cuvinte prietenoase de bun venit si ne-a vestit ca, dupa o mica pauza, Vladimir Petrovici va incepe prima lectie.

Arkadie Nikolaevici se pregatea sa plece, dar eu l-am oprit :

- Nu plecati ! Va irog din suflet! Nu ne lasati intr-o asemenea clipa fara sa ne spuneti esentialul !

Pasa a intarit spusele mele.

Arkadie Nikolaevici s-a tulburat, s-a inrosit, ne-a luat pe amandoi deoparte, ne-a mustrat pentru lipsa de tact fata de noul profesor si pe uirma ne-a intrebat :

119Despre ce e vorba ? Ce s-a intamplat ?

120Ceva ingrozitor ! M-am dezvatat sa vorbesc ! mi-am descarcat eu sufletul inecandu-ma in cuvinte. Citesc si vorbesc tinand seama de tot ce am aflat de la dumneavoastra, dar pana la urma ma incurc si nu pot sa leg doua cuvinte. Pun accentul, dar el, pairca anume ca sa-si bata joc de mine, nu se asaza acolo unde trebuie dupa regula, ci saire alaturi ! Izbutesc sa am intonatiile obligatorii, cerute de semnele de punctuatie, dar glasul meu moduleaza niste contururi fonetice care ma dezorienteaza cu desavir-siire. E dfe ajuns sa exprim un gand oarecare, ca imi si piere din minte, pentru ca sunt obsedat de legile vorbirii si caut locul unde trebuie sa le aplic in firaza. Truda asta imi framanta parca creierii si am ameteli.

- Toate acestea se petrec din pricina nerabdarii, mi-a spus Airkadie Xikolaevici. Nu e nevoie sa te grabesti asa ! Trebuie sa urmezi programul! Ca sa va linistesc pe amandoi, ar trebui sa nesocotesc succesiunea lectiilor in program, sa anticipez. Asta i-ar incurca pe ceilalti elevi, care nu se plang de nimic si nu se grabesc ca voi.

Dupa ce s-a gandit putin, Tortov ne-a spus sa venim astazi, la ora noua seara, la el acasa. Dupa aceea a plecat si a inceput lectia lui Vla-dimir Petrovici.

VII

PERSPECTIVA ARTISTULUI SI A ROLULUI

…anul 19..

Seara, la ora 9 fix, m-am dus cu Pasa la Arkadie Nikolaevici.

I-am explicat cat sunt de amarat pentru faptul ca inspiratia e inlocuita cu calculul actoricesc.

- Da si cu el, a confirmat Tortov.

Artistul porneste nestavilit cu jumatate din sufletul lui spre supratema, spre actiunea principala, spre subtext, spre viziuni, spre elementele starii de spirit si isi inchina psihotehnicii cealalta jumatate a naturii sale interioare cam asa cum v-am demonstrat la lectia trecuta.

Artistul se dedubleaza in momentul creatiei. In aceasta privinta, Tomaso Salvini spunea asa :

„Actorul traieste, plange si rade- pe scena, dar plangand si razand isi urmareste rasul si propriile sale lacrimi. Si tocmai in aceasta viata dubla, in acest echilibru intre viata si joc, consta arta'[1].

Dupa cum vedeti, aceasta dedublare nu impiedica inspiratia. Dimpotriva, una ajuta pe cealalta.

Si noi, in viata reala, ne dedublam. Dar asta nu ne impiedica sa traim si sa simtim puternic.

Tineti minte ca la inceputul cursului, explicand temele si actiunea principala, v-am vorbit despre doua perspective care mere paralel una cu alta.

1. Una din ele e perspectiva rolului.

2. Cealalta e perspectiva artistului si a vietii lui pe scena, psihoteh-nica lui in timpul creatiei.

Calea pe care v-am ilustrat-o la lectie mai demult e calea psihotehnicii, linia perspectivei artistului. Ea e apropiata de linia perspectivei rolului, deoarece merge paralel cu ea, ca o carare care serpuieste alaturi de drumul mare. Dar uneori, in unele momente, ele se separa, atunci cindtul se lasa absorbit de ceva strain, care n-are nici o legatura cu linia lui. Atunci el pierde perspectiva rolului. Dar, din fericire, psihotehnica noastra exista tocmai ca sa ne aduca inapoi, permanent, pe calea justa cu ajutorul momelilor, asa cum cararea il aduce pe calator spre drumul mare

L-am rugat pe Arkadie Nikolaevici sa ne vorbeasca mai amanuntit <iespre perspectiva rolului si despre perspectiva artistului, lucruri despre care ne pomenise pana atunci numai in treacat.

Arkadie Nikolaevici nu voia sa se departeze de program, sa sara si sa calce ordinea planului pedagogic.

- Perspectiva rolului si a artistului face parte din programul anu

lui viitor, adica din studierea rolului, ne explica el.

Dar noi am inceput sa-1 iscodim, sa-1 tragem de limba. El s-a lasat prins si nici n-a bagat de seama cum ne-a povestit lucruri despre care nu voia sa vorbeasca inainte de a le veni sorocul.

Iata ce ne-a explicat el :

- Zilele astea am fost la teatru si am vazut o piesa in cinci acte.

Dupa primul act, eram entuziasmat de regie si de jocul actorilor. infatisau personaje vii, cu mult foc si temperament, gasisera o maniera deosebita de joc, care ma interesa. Urmaream cu curiozitate cum se dezvolta piesa si jocul actorilor.

Dar dupa al doilea act ni s-a infatisat acelasi lucru pe care il vazusem si in primul. Dispozitia salii si interesul meu fata de spectacol a scazut mult. Dupa actul al treilea s-a intamplat acelasi lucru, dar intr-o si mai mare masura, pentru ca pe scena se aflau aceleasi personaje inchistate, care nu se dezvaluiau mai adanc, cu acelasi temperament cu care spectatorul se obisnuise, cu aceeasi maniera de joc care devenea sablon si te plictisea, te tampea si in unele momente chiar te infuria. Pe la mijlocul actului al cincilea nu-mi mai gaseam locul. Nu ma mai uitam pe scena, nu mai ascultam ce se vorbea acolo, ma gandeam doar la un singur lucru : cum sa plec din sala fara sa fiu observat ?

Cum sa explic aceasta descrestere a emotiei in fata unei piese bune, a unui joc si a unei puneri in scena bune ?

1 Prin uniformitate, am observat eu.

2 Saptamana trecuta am fost la un concert. Acolo am intalnit aceeasi „uniformitate' in muzica. O orchestra foarte buna, o buna simfonie. Dar cum au inceput-o, asa au si ispravit-o, aproape fara sa schimbe ritmul, puterea sunetului, fara sa dea nici o nuanta. A fost un chin pentru ascultatori.

Totusi, care sa fie cauza ? De ce o piesa buna cu actori buni, o simfonie buna cu o orchestra buna nu au cateodata nici un fel de succes?

Oare nu din pricina ca si artistii, si muzicantii creeaza fara perspectiva?

Sa convenim ca vom numi „perspectiva' raportul armonios chibzuit al fragmentelor si repartizarea lor in intreg cuprinsul piesei si rolului.

Iata ce inseamna asta : nu exista joc, actiuni, miscari, idei, vorbiri, cuvinte, sentimente etc, etc. fara o perspectiva corespunzatoare. Cea mai simpla intrare sau iesire din scena, orice transpunere pentru a ataca o scena oarecare, rostire a frazei, a cuvantului, a monologului si asa mai departe trebuie sa aiba perspectiva si un tel final (o supratema). Fara ele nu se poate rosti cel mai simplu cuvant, ca de pilda „da' sau „nu'. Chiar o fraza mica, independenta, luata separat, are si ea o mica perspectiva. Cu atat mai mult nu se poate lipsi de perspectiva o idee intreaga, formata din multe propozitiuni. Monologul, scena, actul, toata piesa cer perspectiva.

De obicei, cand vorbim despre perspectiva vorbirii, avem in vedere numai asa-numita perspectiva logica. Dar in practica noastra scenica ne folosim de o terminologie mai bogata : Noi vorbim :

1) despre perspectiva ideii transmise (aceeasi perspectiva logica) ;

2) despre perspectiva in timpul transmiterii sentimentului complicat;

3) despre perspectiva artistica, care distribuie iscusit culorile, care ilustreaza viu povestirea, naratiunea sau monologul.

In perspectiva ideii transmise (perspectiva logica) joaca un rol important logica si consecventa in dezvoltarea ideii si in crearea raportului dintre fragmente in decursul intregului.

Aceasta perspectiva in desfasurarea ideii se creeaza cu ajutorul unui sir lung de cuvinte reliefate prin accente, care dau sens frazei.

Tfot asa cum reliefam o silaba sau alta in cuvant, un cuvant sau altul in fraza, trebuie sa reliefam frazele cele mai importante in cursul unei idei mari intregi, partile componente cele mai importante intr-o povestire intreaga, lunga, intr-un dialog, intr-un monolog, iar intr-o scena mare intreaga, intr-un act etc, episoadele lor cele mai importante. Asa se formeaza un sir de momente accentuate, care difera unele de altele prin puterea si reliefarea lor.

Linia perspectivei trasmiterii sentimentului complicat trece prin miezul rolului, prin subtextul lui. Aceasta este linia temelor, dorintelor, nazuintelor si actiunilor interioare, care se grupeaza, se asaza si se separa unele de altele, se combina, se reliefeaza, se estompeaza. Unele teme mari, care ies pe primul plan, devin principale, altele insa, cele mijlocii si mici, fiind subordonate, secundare, se grupeaza dupa anumite planuri sau se trag complet in umbra, tinand seama de structura si componenta elementelor sentimentului care evolueaza in decursul piesei.

Toate aceste teme care formeaza linia interioara a perspectivei se exprima in cea mai mare masura prin cuvinte.

In distribuirea culorilor vorbirii pe linia perspectivei artistice trebuie supravegheate si consecventa, si tonalitatea, si armonia. Culorile artistice ale sunetului, ca si cele din pictura, ajuta foarte mult la reliefarea planurilor vorbirii.

Partile cele mai importante, care trebuie sa fie reliefate, se coloreaza mai tare, celelalte, care trec pe ultimul plan, capata culori sonore mai putin vii.

Numai dupa ce vom fi studiat intregul text si vom fi cercetat perspectiva intregii opere, vom putea sa asezam just planurile, sa repartizam frumos partile componente in raporturi armonioase si sa le modelam reliefat, prin exprimare.

Numai dupa ce actorul va gandi, va analiza, va trece prin tot rolul si in fata lui se va deschide acea perspectiva departata, frumoasa, care te imbie sa te apropii de ea, va deveni vorbirea lui, ca sa spunem asa, pres-bita si nu mioapa ca mai inainte. Atunci el nu va mai juca teme separate, nu va rosti fraze, cuvinte separate, ci idei si perioade intregi.

Cand citim pentru prima oara o carte necunoscuta, ne lipseste perspectiva. In primele momente nu vezi decat actiuni, cuvinte, fraze. Poate oare sa fie artistica si justa o astfel de lectura ? Fireste ca nu.

O mare actiune fizica, transmiterea unei idei mari, trairea sentimentelor si pasiunilor mari, care se creeaza din multe parti componente, in sfarsit scena, actul, piesa intreaga nu pot sa se lipseasca de perspectiva si de tel final (de supratema).

Actorul care joaca un rol pe care 1-a studiat prost, nu 1-a analizat destul, seamana cu un cititor care citeste o carte grea, care il depaseste.

Perspectivele operei transmise de un asemenea actor sunt neclare, tulburi. Acesti actori nu inteleg incotro trebuie sa duca la urma urmelor personajul pe care il interpreteaza. Adesea, jucand un anumit moment al piesei, ei nu disting sau pur si simplu nu stiu de loc ceea ce e invaluit in ceata. Interpretul rolului e silit sa se gandeasca in fiecare moment numai la cele mai apropiate, mai curente teme, actiuni, sentimente, idei, detasate de tot intregul si de perspectiva care dezvaluie piesa.

Iata, de pilda, exista unii actori care-1 joaca pe Luca din Azilul de noapte si nu mai citesc ultimul act, pentru ca nu joaca in el. Din pricina asta, n-au o perspectiva justa si nu pot sa-si interpreteze asa cum trebuie rolul. Caci de finalul rolului depinde inceputul lui. Ultimul act e rezultatul propovaduirii batranului. De aceea trebuie sa ai tot timpul drept tinta finalul piesei si sa-i conduci spre acest final si pe ceilalti interpreti, asupra carora Luca are o inraurire.

In alte cazuri, tragedianul care interpreteaza rolul lui Othello si 1-a studiat prost isi roteste albul ochilor de la primul act si-si arata dintii, adulmecand omorul din finalul piesei.

Dar Tomaso Salvini a fost mult mai chibzuit cand si-a alcatuit planul rolurilor lui. Asa, de pilda, in acelasi Othello, el stia tot timpul linia perspectivei piesei, incepand de la prima intrare, in care indragostitul trece prin momente de pasiune arzatoare, tinereasca si sfarsind cu ura cea mai grozava a gelosului si ucigasului din finalul tragediei. Cu o precizie matematica si cu o consecventa implacabila el isi doza moment cu moment, pe tot parcursul rolului, evolutia care se cocea in sufletul lui.

Ca sa fiu mai bine inteles, am sa va dau un exemplu.

Sa zicem ca dumneata il joci pe Hamlet, unul dintre cele mai complicate roluri prin gama lui de culori sufletesti. In rol exista si nedumerirea fiului fata de dragostea atat de repede uitata a mamei lui, a acelei mame care „nici nu si-a tocit inca pantofii' si a izbutit sa-si uite sotul iubit. In rol exista suferintele mistice ale omului care a vazut o clipa cealalta lume in care se chinuieste tatal lui. Dupa ce Hamlet a aflat aceasta taina a existentei viitoare, tot ce exista in viata reala pierde pentru el sensul dinainte. In rol exista perceperea scrutatoare a vietii si constiinta neputintei omului de a-si indeplini misiunea de care depinde salvarea parintelui sau pe lumea cealalta. Pentru rol e nevoie si de sentimentele fiului fata de mama lui, si de dragoste fata de o fata tanara, si renuntarea la ea, si moartea ei, si sentimentul razbunarii, si groaza in fata mortii mamei lui, si omorul, si propria lui moarte dupa indeplinirea datoriei, incercati sa amestecati toate aceste sentimente intr-un conglomerat haotic si ganditi-va ce salata va iesi din asta.

Dar daca se repartizeaza just toate aceste trairi pe linia perspectivei rolului, intr-o ordine logica, sistematica si consecventa, asa cum o cere psihologia personajului complicat si viata spiritului lui

omenesc care se dezvolta mereu in decursul piesei, atunci va lua nastere o constructie zvelta, o linie armonioasa, in care rolul principal va fi jucat de raportul dintre partile care cresc treptat si adancesc tragedia unui suflet mare.

Se poate oare reda vreunul din momentele unui astfel de rol fara sa se aiba in vedere perspectivele lui ? Daca, de pilda, nu se marcheaza de la inceputul piesei indurerarea si uimirea profunda a lui Hamlet fata de purtarea usuratica a mamei lui, atunci vestita scena dintre Hamlet si mama sa nu va fi destul de bine pregatita.

Daca nu se simte zguduirea prin care trece Hamlet cand afla de la duhul tatalui sau ca exista o viata dincolo de moarte, atunci indoielile

eroului, incercarile lui staruitoare de a patrunde sensul vietii, despartirea de iubita lui si toate atitudinile ciudate, care-1 fac sa para anormal in ochii altor oameni, nu vor mai putea fi intelese.

intelegeti limpede din tot ce am spus pana acum ca artistul care-1 joaca pe Hamlet, trebuie sa se comporte cu atat mai prudent fata de scenele de la inceput, cu cat i se va cere sa-si dezvolte mai puternic pasiunile in cursul desfasurarii de mai tarziu a rolului.

Noi numim acest fel de interpretare un joc cu perspectiva.

Deci, in procesul desfasurarii rolului, trebuie sa avem in vedere doua perspective : una - care apartine rolului, cealalta - artistului. De fapt, personajul piesei Hamlet nu stie nimic despre perspectiva, despre propriul lui viitor, pe cand artistul trebuie sa se gandeasca la ea, adica sa aiba in vedere perspectiva

1 Cum faci ca sa uiti desfasurarea viitoare a personajului cand joci rolul pentru a suta oara ? nu ma dumeream eu.

2 Asta nu se poate si nu trebuie sa se intample, a explicat Tortov. Cu toate ca personajul nu trebuie sa stie nimic despre propriul lui viitor, totusi e nevoie de perspectiva rolului, pentru ca in fiecare moment sa valorifici mai bine si mai deplin prezentul apropiat si sa te consacri lui in intregime.

Viitorul rolului e supratema lui. Personajul piesei trebuie sa tinda spre el. Nu e nici o nenorocire daca in acest timp artistul isi va aduce aminte pentru o secunda de intreaga linie a rolului. Asta nu va face de-cit sa intensifice importanta fiecarei bucati traite imediat si va atrage si mai tare atentia artistului spre ea.

Sa admitem ca dumneata si Sustov jucati scena dintre Othello si Jago. Nu e important pentru voi sa va aduceti aminte ca abia ieri maurul, adica dumneata, ai sosit la Cipru, te-ai intalnit cu Desdemona si te-ai unit cu ea pentru totdeauna, ca traiesti cel mai frumos moment al vietfi, luna de miere a casniciei ?

Altfel de unde vei lua sentimentul de bucurie de care ai nevoie pentru inceputul scenei ? El e cu atat mai important, cu cat in piesa exista foarte putina lumina. Afara de asta, nu e tot atat de

insemnat pentru dumneata sa-ti aduci aminte pentru o secunda ca, incepand cu aceasta scena, steaua fericirii vietii dumitale incepe sa apuna, ca acest asfintit trebuie neaparat sa fie scos in relief si aratat in chip gradat ? Trebuie sa existe un contrast puternic intre prezent si viitor. Cu cat va fi primul mai luminos, cu atat mai intunecat va parea al doilea.

Numai dupa o cercetare de o clipa a trecutului si viitorului rolului vei pretui dupa merit fragmentul in curs. Si cu cat vei simti mai bine insemnatatea lui in tot intregul piesei, cu atat vei izbuti mai usor sa-ti indrepti asupra lui atentia intregii dumitale fapturi.

Iata pentru ce aveti nevoie de perspectiva rolului! si-a incheiat explicatia Arkadie Nikolaevici.

2 Si pentru ce e necesara cealalta perspectiva, a artistului ? nu ma lasam eu.

3 Perspectiva artistului, a omului, a interpretului rolului ne e necesara pentru ca sa ne gandim la viitor la fiecare moment in care ne gasim pe scena, ca sa ne masuram fortele interioare creatoare si posibilitatile de expresie, ca sa le repartizam just si sa ne folosim cu judecata de materialul acumulat pentru rol. Iata, de pilda, in aceasta scena a lui Othello cu Jago : indoiala se strecoara in sufletul gelosului si creste treptat. De aceea artistul trebuie sa tina minte ca pana la sfarsitul piesei are sa joace multe momente analoage, momente de pasiune care creste mereu. E primejdios sa-ti iesi din fire dintr-o data, sa dai drumul de la prima scena intregului temperament, fara sa pastrezi rezerve pentru intensificarea treptata a geloziei care merge crescand. Daca iti risipesti asa fortele sufletesti, vei desfiinta planul rolului. Trebuie sa fii econom si calculat si sa ai tot timpul drept tinta momentul final si culminant al piesei : „Simtul artistic nu se cheltuieste cu kilogramul, ci cu centi-gramul'.

Nu trebuie sa uitam inca o insusire a perspectivei, foarte importanta pentru creatia noastra. Ea da spatiu, un mare avant, o mare stabilitate trairilor noastre interioare si actiunilor exterioare, lucru foarte insemnat pentru creatie.

Inchipuieste-ti ca concurezi la cros, dar ca nu alergi dintr-o data pe o distanta mare, ci pe etape, cu opriri dupa fiecare douazeci de pasi. In asemenea conditii nu vei avea elan, nu te vei lasa prins de forta inertiei, iar insemnatatea ei la alergari e uriasa.

Acelasi lucru si cu noi. Daca ar fi sa ne oprim dupa fiecare fragment al rolului, ca sa incepem si sa ispravim numaidecat fragmentul urmator, atunci nazuintele, dorintele, actiunea interioara nu vor capata inertie. Si ea ne trebuie, pentru ca inertia biciuieste, aprinde sentimentul, vointa, gandul, imaginatia etc. Pe o durata prea scurta nu te poti dezlantui. E nevoie de spatiu, de perspectiva departata care duce spre tel.

Toate cele spuse se refera in aceeasi masura si la sunetul glasului, la vorbire, la miscare, la actiune, la mimica, la temperament, la tem-po-ritm. In toate aceste domenii e primejdios si sa-ti dai drumul dintr-o data, e primejdios sa fii risipitor. E nevoie de economie, de o dramuire justa a fortelor fizice si a mijloacelor de intruchipare.

Artistul are nevoie de perspectiva ca sa le reglementeze, si pe ele, si fortele lui sufletesti.

Acum, cand ati facut o noua cunostinta : perspectiva piesei si a rolului, ganditi-va si spuneti-mi daca ea nu va aminteste de o veche cunostinta a voastra, de actiunea principala ?

Fireste ca perspectiva nu e actiunea principala, dar e foarte apropiata de ea. Perspectiva e cel mai apropiat colaborator al actiunii principale. Ea e calea, linia pe care se misca neobosita actiunea principala in decursul intregii piese.

Totul pentru ele ! In ele se cuprinde sensul principal al creatiei, al artei, al intregului sistem !

VIII.

TEMPO-RITM

…anul 19..

Astazi, in sala de spectacol a teatrului scolii, au pus un afis :

„Tempo-ritm interior si exterior'.

inseamna ca am ajuns la o noua etapa a programului.

- Trebuia sa vorbesc cu voi despre tempo-ritmul interior mult mai

-devreme, la studierea procesului de creare a starii de spirit scenice, de

oarece tempo-ritmul interior reprezinta unul dintre elementele ei impor

tante, ne-a explicat astazi Arkadie Nikolaevici.

Am intarziat din pricina ca am vrut sa va usurez munca.

E mult mai prielnic si, indeosebi, mai elocvent sa vorbesti despre tempo-ritmul interior si despre cel exterior in acelasi timp, adica in momentul in care ultimul se manifesta evident in miscarile fizice. In acel moment, tempo-ritmul devine vizibil, nu numai sensibil, ca la trairea interioara, care se petrece nevazuta de ochii nostri. Iata de ce inainte, cata vreme te po-ritmul era inaccesibil vederii, am tacut si am inceput sa vorbesc despre el abia acum, cand a venit vorba despre tempo-ritmul exterior, vizibil.

„Tempo-u e viteza succesiunii duratelor egale, considerate conventional drept unitate intr-o masura sau alta.'

„Ritmul e raportul cantitativ al duratei de actiune (a miscarii, sunetului) fata de duratele considerate conventional ca unitate intr-un anumit tempo si o masura.'

„Masura e suma repetata (sau despre care se presupune ca se repeta) a duratelor egale considerate conventional ca unitate si marcate prin intensificarea uneia dintre unitati (durata miscarii sunetului)', ne-a •citit Arkadie Nikolaevici o notita pe care i-a dat-o Ivan Platonovici.

- Ati inteles ? ne-a intrebat el dupa ce a citit.

Noi am recunoscut, cu multa sfiala, ca n-am inteles nimic.

- Fara sa critic formulele stiintifice - a continuat Tortov - so-

cot totusi ca in momentul de fata, cand n-ati cunoscut inca insemnata

tea si influenta tempo-ritmului pe scena, formulele stiintifice n-au sa va

aduca un folos practic.

Dimpotriva, o formula rationala va va impiedica sa va bucurati usor, liber si fara grija de tempo-ritm pe scena, sa va jucati cu el ca cu o jucarie. Si tocmai asta trebuie sa faceti, mai ales in prima perioada. Nu va fi bine daca veti incepe sa va cazniti cum sa dibuiti sau sa-i rezolvati combinatiile complicate, calculand, incruntand sprancenele, ca in fata unei probleme grele de matematica.

De aceea, in locul formulelor stiintifice, haideti deocamdata sa ne jucam cu ritmul.

Uite, vedeti, vi se si aduc jucarii pentru asta. Ii dau locul meu lui Ivan Platonovici. Asta-t de competenta lui !

Arkadie Nikolaevici s-a dus impreuna cu secretarul sau in fundul salii, iar Ivan Platonovici a inceput sa aseze pe scena niste metronomuri aduse de paznic. Pe cel mai mare 1-a pus in mijloc, pe o masa rotunda, iar alaturi, pe cateva masute mici, a pus alte trei aparate la fel, dar mai mici. Metronomul mare a fost pus in functiune si marca batai clare, (nr. 10 dupa metronom).

- Ascultati, dragii mei! ne-a spus Ivan Platonovici.

Uite, acest metronom mare va bate acum batai rare, ne explica el.

Uite cat de incet lucreaza : unu unu supra-ultra-andante-andantis-simo !

E grozav ! Asta e numarul zece.

Daca insa cobor greutatea pe pendul, el va bate numai andante. Asta e ceva mai repede decat supra-ultra-andantissimo.

Auziti : unu unu unu

Dar daca misc greutatea si mai jos va lucra asa : unuunuunu Asta e si mai repede : e allegro !

Si uite presto !

Si inca, presto prestissimo !

Toate acestea sunt denumiri ale vitezei. Cate numere diferite are metronomul, tot atatea viteze diferite exista.

Ce lucru intelept!

Dupa aceea Rahmanov a inceput sa loveasca intr-un clopotel de mana, marcand prin asta fiecare doua, apoi fiecare trei, pe urma fiecare patru, cinci, sase batai ale metronomului.

- Un doi suna clopotelul. Un doi clopotelul, ne demonstreaza Ivan Platonovici calculul de doua subdiviziuni binare.

Sau : un doi trei clopotelul. Un doi trei clopotelul. Iata o masura ternara.

Sau : un doi trei patru clopotelul. Si asa mai departe. Asta e un calcul de patru fractiuni, explica incantat Ivan Platonovici.

El a pus apoi in functiune primul metronom mic si 1-a pus sa bata de doua ori mai repede decat aparatul mare. In rastimpul in care acesta batea o singura nota intreaga, cel mic izbutea sa dea doua jumatati de note.

Cel de al doilea metronom mic a fost potrivit astfel incat sa bata patrimile, iar cel de al treilea metronom mic optimile. Aparatele loveau cate patru si cate opt batai, in rastimpul in care cel mare izbutea sa bata o singura data.

- Pacat ca n-avem un al patrulea si al cincilea aparat mic! Le-af

fi fixat la o iuteala de o saisprezecime si la o treizecidoime ! Ce grozav

ar fi fost! regreta Ivan Platonovici.

Dar i-a trecut repede, pentru ca Arkadie Nikolaevici s-a apropiat si a inceput, impreuna cu Sustov, sa loveasca cu niste chei in masa saispre-zecimile si treizecidoimile care lipseau.

Loviturile si bataile tuturor metronomurilor coincideau cu aparatul mare, tocmai in momentul in care clopotelul marca inceputul fiecarui tact. In restul timpului insa, toate bataile parca se incurcau in dezordine si se risipeau in toate partile, ca apoi sa se intalneasca din nou pentru o secunda si sa se aseze in ordine la fiecare sunet de clopotel.

S-a format o orchestra intreaga de batai. Era greu sa te descurci in acest haos care iti dadea parca ameteala.

In schimb, coincidenta batailor crea o armonie de o secunda in amestecul lor general.

Dezacordul s-a intensificat si mai mult la amestecarea calculelor cu sot si fara sot: cele de doua, patru, opt fractiuni, cele de trei, sase, noua fractiuni. Prin aceasta combinare, partile faramitate se marunteau si mai mult si se incurcau unele pe altele. Era un h^os de neinchipuit, care stir-nea entuziasmul lui Arkadie Nikolaevici.

4 Ascultati ce incurcatura si totodata ce ordine, ce armonie in acest haos organizat! a exclamat Tortov. L-a creat tempo-ritmul facator de minuni. Sa analizam deci acest fenomen uimitor. Sa examinam separat fiecare din partile lui componente.

5 Iata tempo-ul, spuse Arkadie Nikolaevici si indica metronomul mare. Aici munca se desfasoara cu o regularitate mecanica, as zice pedanta.

Tempo-ul e iuteala sau incetineala. Tempo scurteaza ori lungeste actiunile, grabeste sau incetineste vorbirea !

indeplinirea actiunii, rostirea cuvintelor cere timp.

Ai grabit tempo-ul, se scurteaza timpul pentru actiune, pentru vorbire si esti oonstrins deci sa actionezi si sa vorbesti mai repede.

Daca ai incetinit tempo-ul, ai lasat mai muit timp pentru actiune si vorbire si ti-ai creat posibilitatea sa ispravesti si sa spui si mai bine ceea ce e important.

Iata tactul! Arkadie Nikolaevici a indicat clopotelul in care lovea Ivan Platonovici. El isi face treaba in deplina conformitate cu metronomul mare si lucreaza cu aceeasi precizie mecanica.

Tactul e masuratorul timpului. Dar tactele sunt diferite. Durata lor depinde de tempo, de viteza. Iar daca e asa, atunci inseamna ca vsi masurile timpului pe care le-am facut noi sunt si ele diferite.

Tactul e o notiune conventionala, relativa. Nu seamana cu metru, cu care se masoara un spatiu material.

Metrul e intotdeauna egal. Pe el fiu-] poti schimba. Dar tactele care masoara timpul se schimba permanent.

Ce reprezinta toate celelalte metronomuri mici si ce reprezentam eu si Sustov, care batem si noi, cu mana noastra, fractiunile care lipsesc ?

Asta creeaza ritmul.

Cu ajutoru jietronomului mic impartim intervalele timpului ocupate de tact in cele mai variate particele de diferite marimi.

Cu eie se fac nenumarate combinatii, care creeaza un numar infinit de ritmuri variate in una si aceeasi masura de tact.

Acelasi lucru se petrece si la noi, in munca noastra actoriceasca. Actiunea si vorbirea noastra decurg in timp. Timpul care se scurge in procesul actiunii trebuie umplut cu momentele celor mai variate miscari, alternate cu opriri. Timpul care se scurge insa in procesul vorbirii se umple cu momentele de rostire a sunetelor, momente de cele mai variate durate, intrerupte de pauze.

Iata cateva din cele mai simple formule sau combinatii care formeaza un singur tact:

1/4 + 2/8 + 4/16 + 8/32 = 1 tact in 4/4

Sau o alta combinatie la un calcul de trei fractiuni in 3/4.

4/16 + 1/4 + 2/8=1 tact in 3/4.

Astfel, ritmul se compune din momente separate de durate variate, care impart timpul ocupat de tact in ce'e mai felurite parti. Din ele se compun combinatii si grupe nenumarate. Daca veti asculta atent haosul acestor ritmuri si lovituri iesite din 'toate metroniomurile care actioneaza dintr-o data, atunci sigur ca veti gasi printre ele toate particelele calcu-labile care va sunt necesare pentru combinatiile si grupurile ritmice, pentru formulele cele mai variate si mai complicate.

Va trebui sa gasiti, sa reliefati, sa grupati, sa va urmariti propriile linii individuale, independente de viteza si regularitate in vorbire, miscare si traire a rolului interpretat, in cadrul colectivului scenic in mijlocul actiunilor si vorbirii, in haosul general al tempo-ritmurilor.

Obisnuiti-va deci sa deslusiti si sa gasiti pe scena propriul vostru ritm in haosul general organizat al vitezei si regularitatii.

…anul 19.,

-- Astazi o sa ne jucam de-a tempo-ritm, ne-a vestit Arkadie Niko-laevici intrand in clasa. Haideti sa batem ca copiii din palme. Veti vedea ca treaba asta poate sa aiba haz si pentru adulti.

Arkadie Nikolaevici s-a apucat sa numere sub bataia foarte inceata a metronomului.

6 Unu doi trei patru - si iar:

7 Unu doi trei patru - si inca :

8 Unu doi trei patru - si asa mereu. Bataia din palme in tact a durat un minut sau doua.

Noi marcam fiecare „unu' batand zgomotos din palme toti impreuna.

Totusi acest joc nu ne parea vesel, ci mai.curand adormitor. Se crease o atmosfera plictisitoare, monotona, lenesa. La inceput, bataile au fost energice si zgomotoase, dar cand am simtit ca dispozitia generala scade, ele au devenit tot mai incete, iar fetele celor care bateau din palme tot mai plictisite.

9 UnU .,. doi trei patru - si inca :

10 Unu doi trei patru - s'i iar :

11 Unu doi trei patru. Te tragea la somn.

- Totusi vad ca nu vi se pare prea vesel si ca in eurind vom auzi

un sforait general ! a observat Arkadie Nikolaevici si s-a grabit sa intro

duca o schimbare in jocul scornit. Ca sa va trezesc, voi pune doua accente

in fiecare tact, in cadrul aceluiasi tempo i A, ne-a vestit el. Bateti din

palme mai apasat, toti deodata, nu numai la „unu', dar si la „trei' !

Uite asa :

12 Un doi trei patru - si iar :

13 Un doi trei patru - si inca :

14 Un doi trei patru - si asa mereu.

Atmosfera a devenit ceva mai vioaie, dar pana la veselie mai ei a mult.

15 Daca nici asta nu e destul, atunci accentuati toate cele patru lovituri dupa tempo-ul lent dinainte, a hotarat Arkadie Nikolaevici.

16 Un doi trei patru

Ne-am mai trezit putin, ne-am mai inviorat, dar nu eram chiar veseli.

17 Acum - a spus Tortov - dati-mi cate doua optimi in locul fiecarei patrimi, cu accentul pe prima optime a fiecarei patrimi' uite asa :

18 Unuunu, doidoi, tretrei, patrupatru.

Ne-am inviorat de-a binelea, bataile au devenit mai clare si mai tari, fetele mai energice, ochii mai veseli.

Am batut din palme asa cateva minute.

Cand, in aceeasi ordine, Tortov a ajuns pana la saisprezecimi si la treizeeidoimi, cu aceleasi accentuari pe prima nota a fiecarei patrimi a tactului, ne-a revenit toata energia.

Dar Arkadie Nikolaevici nu s-a marginit la asta. El grabea treptat tempo-u metronomului. Nu-1 mai ajungeam si ramaneam in urma. Asta ne tulbura. Am fi vrut sa fim in pas cu tempo si cu ritmul. Am inceput sa transpiram, sa ne inrosim, bateam din palme, ne ajutam cu picioarele, cu trupul, cu gura, cu oftaturi, dar convulsia reducea forta muschilor obositi ai mainilor. Sufletul ne era vioi, chiar vesel.

- Ei, v-ati insufletit, sunteti veseli ? radea Tortov. Vedeti ce scamator sunt eu. Stiu sa va stapanesc nu numai muschii, ci si sentimentul si dispozitia! Pot, dupa bunul meu plac, ba sa va aduc la culmea insufletirii,

pana va trec prin zece naduseli! glumea Arkadie Nikolaevici.

Dar nu eu sunt scamatorul, ci tempo-ritmul poseda o forta facatoare de minuni. El v-a nfluentat dispozitia launtrica, a rezumat Arkadie Nikolaevici.

- Eu socot ca concluzia trasa din experienta se intemeiaza pe o intelegere gresita ! s-a impotrivit Govorkov. Iertati-ma, va rog, dar noi nu

ne-am insufletit acum batand din palme din pricina tempo-ritmului, ci din

pricina miscarii repezi, ma-ntelegeti, va rog, care ne-a cerut o energie

inzecita. Paznicul de noapte, care din pricina, gerului bate pamantul pe

loc cu picioarele si-si loveste palmele de solduri, nu se incalzeste din

pricina tempo-ritmului, ci, stiti, va rog, pur si simplu pentru ca si-a inten

sificat miscarile.

Arkadie Nikolaevici nu 1-a contrazis, ci a propus o alta experienta.

- Va dau un tact in 4/4, in care o singura doime e egala cu 2/4,

apoi o singura patrime de pauza si, in sfarsit, o singura patrime de nota,

ceea ce fac impreuna 4/4, adica un tact intreg.

Bateti-mi-1 din palme cu accentul pe prima doime.

19 „Unu ■- doi, hm, patru'.

20 „Unu - doi, hm, patru'.

21 „Unu - doi, hm, patru'.

Cu sunetul „hm' transmit pauza de o patrime. Ultima patrime se marcheaza fara graba, retinut

Am batut din palme mult timp si apoi am recunoscut ca s-a nascut o atmosfera destul de solemna si linistita, pe care o simteam si inauntrul nostru.

Apoi Arkadie Nikolaevici a repetat aceeasi experienta, dar cu inlocuirea ultimei patrimi a notei tactului printr-o optime. Iata tactul :

- Unu-doi (doime), hm (pauza de o patrime), hm (o optime de

pauza) si nota de 1/8.

Unu-doi, hm, hm, 1/8. „Unu-doi hm, hm, 1/8'.

Simtiti ca ultima nota parca intarzie si aproape intra in tactul urmator ? Parca sperie cu impetuozitatea ei doimea calma, solida, care urmeaza dupa ea si care tresare de fiecare data, ca o doamna nervoasa.

Nici chiar Govorkov n-a mai tagaduit ca de data aceasta atmosfera maiestuoasa era inlocuita, daca nu chiar cu una nelinistita, atunci cu presimtirea ei. O simteam si inauntrul nostru. Apoi doimea a fost inlocuita cu doua patrimi, pe urma patrimile au fost inlocuite cu optimi cu pauze, pe urma cu saisprezecimi, ceea ce pricinuia o disparitie crescanda a calmului si inlocuirea lui cu o stare de spirit nelinistita, cu o permanenta tresarire.

Am facut acelasi lucru cu sincopele, care intensificau si mai mult nelinistea.

Pe urma am legat cateva batai de palme in felul duoletului, trioletului, cvartoletului. Ele creau o neliniste din ce in ce mai mare. Aceleasi experiente au fost repetate in tempo-uri mai repezi si, in sfarsit, in cele mai repezi tempo-uri. Se crea o atmosfera mereu noua si ecouri corespunzatoare inauntrul nostru.

Am variat forta si calitatea accentelor in toate felurile si dupa toate metodele : ba le faceam pline, dense ; ba seci, sacadate; ba usoare, ba grele, ba tari, ba incete.

Aceste variatii creau la diferite tempo-uri si ritmuri o atmosfera mereu schimbata : „andante maestuoso' sau „an('ite largo', „allegrovivo', „allegretto', „allegro vivace*'.

N-o sa enumar toate experientele facute care la urma urmelor ne-au facut sa credem ca, cu ajutorul ritmului, se poate ajunge, daca nu pana la neliniste si panica, atunci cel putin pana la reprezentarea lor emotionala.

Dupa ce ara facut toate aceste exercitii, Arkadie Nikolaevici i-a spus lui Govorkov :

- Sper ca acum n-ai sa ne mai compari cu paznicii de noapte care se incalzesc in timpul gerului si ai sa recunosti ca nu actiunea, ci chiar tempo-ritmul poate sa produca o influenta directa si nemijlocita.

Govorkov a tacut, dar in schimb noi toti am confirmat intr-un glas Cuvintele lui Arkadie Nikolaevici.

- Nu-mi ramane decat sa va felicit pentru „descoperirea'[1] maie si

extrem de insemnata, pentru adevarul cunoscut tuturor, dar mereu uitat

de actori, ca o justa masura a silabelor, a cuvintelor in vorbire, a miscarii

in actiune, ritmul lor precis are o mare importanta pentru adevarata traire.

N'U trebuie sa uitati insa faptul ca tempo-ritmul e un cutit, cu doua taisuri.

El poate intr-o egala masura sa dauneze si sa ajute. Daca tempo-ritmul e cel corect, atunci sentimentul si trairea adevarata se creeaza firesc, de la sine. Daca insa tempo-rilmul nu e bun, atunci o data cu el se naste sentimentul fals, pe care nu-1 poti corecta fara un tempo-ritm corespunzator.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici a nascocit un joc n-ou cu tempo-ritmul.

22 Ai facut serviciul militar ? 1-a intrebat el pe neasteptate pe Sustov.

23 Da, i-a raspuns acesta.

24 Si ai facut instructie militara ?

25 Fireste.

26 O simti in dumneata ?

27 Probabil.

- invie in dumneata aceste senzatii.

- E nevoie de oarecare pregatire.

Arkadie Nikolaevici, stand pe scaun, a inceput sa bata tactul cu picioarele, imitand pasul militar de mars. Puscin j-a urmat exemplul. Viuntov, Maloletkova si toti elevii au inceput sa-1 ajute. De jur imprejurul nostru toate au inceput sa se zguduie in tactul marsului.

Se parea ca un regiment intreg trecea prin odaie. Pentru a mari iluzia, Arkadie Nikolaevici a inceput sa bata toba in masa. Noi l-am ajutat. Parea ca e o orchestra intreaga. Bataile precise, seci, cu picioarele si mainile, te sileau sa-ti indrepti trupul si sa te simti in tinuta militara.

In felul acesta, Tortov si-a atins intr-o clipa scopul cu ajutorul tem-po-ritmului.

Dupa o oarecare pauza, Arkadie Nikolaevici mi-a spus :

- Acum n-am sa bat un mars, ci cu totul alta melodie. Ascultati :

Tuc-tuc, tuc-tuc, tuctuctuc, tuc-tuc, tuc, tuc-tuc.

- Stiu, stiu ! Am ghicit! a inceput sa strige Viuntov. Asta e un joc. Jocul e asa : unul bate o melodie, iar celalalt o ghiceste. Daca ai pierdut, dai un gaj.

Am ghicit noi ceva, dar nu melodia pe care o batea Tortov, ci numai tendinta ei generala : prima oara batuse un mars militar, iar a doua oara ceva solemn (am aflat pe urma ca fusese corul pelerinilor din Tannhauser). Dupa aceasta, Tortov a trecut la alta experienta.

De data asta n-am putut sa precizam; ce batea el. Era ceva nervos, incurcat, avantat. Si, intr-adevar, Arkadie Nikolaevici imita mersul trenului expres.

Alaturi de mine, Viuntov ii batea Maloletkovei ceva sentimental, apoi ceva furtunos.

- Ce bat eu ? Uite :

Tra-ta ta, tratata-ta-ta !

28 Grozav ! O ! Grozav !

29 Nu inteleg. Nu inteleg nimic, dragutii mei. Degeaba bateti.

30 Uite ca eu stiu! Pe cuvantul meu! Bat dragostea si gelozia ! Tra-ta-tuu ! Uite si gajul ! Uite, poftim !

In acest timp eu bateam ritmul starii sufletesti pe care o voi avea, cand ma voi intoarce acasa. imi reprezentam clar cum am sa intru in odaie, cum am sa ma spal pe maini, am sa-mi scot haina, am sa ma culc pe divan si am sa ma gandesc la tempo si la ritm. Pe urma, va veni cotoiul si se va culca langa mine. Liniste, odihna !

Mi se parea ca eu redau prin ritm si tempo elegia mea domestica. Dar ceilalti n-au inteles nimic. Puscin a spus : odihna vesnica. Sustov : senzatie de plictiseala. Lui Veselovski i s-a parut ca e melodia Malbrough se duce la lupta.

Nu se poate insira tot ce am mai batut noi : furtuna pe mare, in munti, cu vant, cu grindina, cu tunete si fulgere. Au fost si clopotele de inviere si de alarma, si macaiturile ratelor, si un sipot care curge, si un soarece care roade, si durerea de cap si de dinti, si suferinta si extazul. Bateau toti, din toate partile, parca se bateau snitele in bucatarie. Daca ar ifi intrat in clasa niste oameni straini, ne-ar fi socotit ori beti, ori nebuni.

Unora dintre elevi ii s-au umflat degeteie si palmele si de aceea au inceput sa-si redea trairile dirijand ca niste capelmaestri. Ultimul procedeu s-a dovedit cel mai comod si, in curand, toti au trecut la el. De atunci, dirijatul a fost incetatenit, la noi.

Trebuie sa recunoastem ca nici unul n-a ghicit ceea ce exprimau ciocaniturile. Era limpede ca experienta noua a lui Tortov in privinta tem-po-ritimuhii daduse gres.

- Ei, v-ati convins de puterea de influenta a tempo-ritmului ? a

intrebat Arkadie Nikolaevici cu o figura trimtfatoare.

Aceasta intrebare ne-a dezorientat cu desavarsire, deoarece noi ne pregateam sa-i spunem cu totul altceva, si anume:.. „Ce-i cu laudatul dumneavoastra tempo-ritm ? Oricat am ciocanit noi cu degetele, totusi nimeni nu intelege nimic'.

Mai delicat, mai pe ocolite, i-am exprimat nedumerirea noastra, la care el ne-a raspuns :

Ati ciocanit cu degetele pentru altii, nu pentru voi insiva ? Nu am dat acest exercitiu pentru cei care ascultau, ci pentru cei care ciocaneau ! Mie imi trebuie inainte de toate ca voi singuri sa va insusiti prin aceste ciocanituri tempo-ritmul, sa va ajutati, sa va stimulati prin el propria voastra memorie emotionala, sentimentul. Influentati pe altii influentin-du-va inainte de toate pe voi insiva. In ceea ce-i priveste pe ascultatori, ei capata o dispozitie generala datorita unui ritm strain, si asta cinta-reste ceva in legatura cu influenta asupra altora.

Cum vedeti, astazi nici Govorkov chiar nu mai protesteaza impotriva influentei tempo-ritmuiui asupra sentimentului

Dar Govorkov a protestat:

31 Stiti, va rog, astazi nu ne-a influentat tempo-rilmul, ci situatiile propuse, s-a impotrivit el.

32 Si cine le-a provocat ?

33 Tempo-ritmul ! au strigat elevii in ciuda lui Govorkov.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici e inepuizabil. Astazi a conceput un joc nou.

- Dirijati-mi iute, fara sa va ganditi mult, tempo-ritmul calatorului

pana la primul semnal al plecarii trenului la drum lung.

Am vazut in fata mea un coltisor al garii, casa de bilete, un rand lung de oameni, ferestruica care era inca inchisa. Apoi ea s-a deschis. A urmat o lunga, plictisitoare apropiere pas cu pas de casa, obtinerea biletului, achitarea lui.

Mai departe, imaginatia mi-a zugravit o alta casa, cu bagaje ingramadite pe tejghea, tot cu un rand lung de oameni, cu o lunga asteptare, apropiere, emitere de chitanta, plata ei. Apoi am avut de indurat o alergatura plictisitoare cu bagajul de mina. Printre picaturi, examinam, in gand, ziarele si revistele de la chioscuri. Pe urma m.-am dus sa iau o gustare la bufet. Mi-am gasit trenul, vagonul, locul, mi-am asezat lucrurile, m-am asezat si eu, mi-am cercetat vecinii, am deschis ziarul, am inceput sa citesc si asa mai departe. Pentru ca tot nu se daduse semnalul de plecare, a trebuit sa introduc o noua situatie propusa : pierderea unui colet. Asta a implicat anuntarea autoritatilor.

Tortov tacea mereu, asa ca a trebuit, in imaginatia mea, sa-mi cumpar jigari, sa trimit o telegrama, sa caut cunostinte in tren etc. Astfel s-a •creat o linie lunga, neintrerupta de teme posibile, pe care le-am indeplinit calm si fara graba, deoarece pana la plecarea trenului mai era inca multa vreme.

- Acum repetati-mi acelasi lucru, dar cu conditia sa nu fi venit la

gara inainte de primul semnal, ci abia la al doilea, a cerut Arkadie Niko

laevici. Acum nu mai aveti un sfert de ceas pana la plecarea trenului ca

adineauri, ci mult mai putin.

Aveti de indeplinit acelasi numar de treburi diferite, inevitabile inaintea unei plecari la drum lung, dar nu intr-un sfert de ora, ci numai in cinci minute. Iar la casa, parca dinadins;, e o coada lunga. Dirijati-mi noul iempo-ritm al plecarii voastre.

Are de ce sa ne bata inima mai tare, mai ales mie, care sufar de „febra calatoriei!'

Toate acestea, fireste, s-au rasfrant asupra tempo-ulu' si asupra ritmului, care si-au pierdut masura anterioara si au fost inlocuite prin nervozitate si graba.

- O noua varianta ! a vestit Tortov, dupa o scurta pauza. Ati ajuns

la gara, dar nu la al doilea, ci la al treilea semnal!

Ca sa ne intarite si mai mult, el a imitat semnalul garii printr-o lovitura in abajurul de tabla al lampii.

A trebuit sa punem la punct toate treburile necesare la plecare, ac-tionind intr-un interval nu de cinci minute, ci de un minut, cat ne mai ramasese pana la plecarea trenului. Se cuvenea sa ne gandim numai la strictul necesar, indepartand lucrurile de mai putina importanta. incepeam sa fim nelinistiti, ne era greu sa stam pe loc. Mainile nu erau destul de dibace ca sa bata acel tempo-ritm care pulsa inauntrul nostru.

Oind experienta a fost incheiata, Arkadie Nikolaevici ne-a explicat ca sensul exercitiului consta in a demonstra ca nu poti sa-ti amintesti si sa simti tempo-ritmul fara sa-ti -creezi viziuni

corespunzatoare, fara sa-ti inchipui situatiile propuse si fara sa-i simti temele si actiunile. Ele sunt atat de tare legate unele de altele, incat una da nastere alteia, adica situatiile propuse provoaca tempo-ritmul, iar tempo-ritmul te sileste sa te gin-desti la situatiile propuse corespunzatoare.

34 Da, a confirmat Sustov - amintindu-si de exercitiul facut - intr-adevar, simteam nevoia sa ma gandesc, sa vad ce si cum se intampla la plecarea trenului intr-o calatorie lunga. Numai dupa aceea am avut reprezentarea tempo-ritmutui.

35 Astfel, tempo-ritmul nu stimuleaza numai mer ria emotionala, de care ne-am convins[1] cand am facut exercitiile cu ciocanituri la Jectiile trecute, dar ajuta si la insufletirea memoriei vizuale si a viziunilor ei. Iata de ce nu e just sa se inteleaga tempo-ritmul numai in sensul vitezei si al ritmicitatii, a observat Arkadie Nikolaevici.

Noi n-avem nevoie de un tempo-ritm izolat, de sine statator, pentru noi insine, ci in legatura cu situatiile propuse, care creeaza starea de spirit in legatura cu esenta pe care tempo-ritmul o cuprinde in el. Marsul militar, pasul de plimbare, cortegiul funebru pot sa aiba unul si acelasi tempo-ritm, dar ce deosebire e intre ele in ce priveste continutul starilor sufletesti si al particularitatilor caracteristice imperceptibile!

Intr-un cuvant, tempo-ritmul nu are numai insusiri exterioare, care influenteaza direct asupra naturii noastre, dar si un continut care alimenteaza sentimentul. In felul acesta, tempo-ritmul se pastreaza in memoria noastra si e util pentru scopul creator.

…anul 19..

- La lectiile trecute v-am distrat eu cu jocuri. Astazi distrati-va sin

guri cu ele. Acum v-ati obisnuit cu tempo-ritmul si nu va mai temeti de

el. De aceea, nimic nu va impiedica sa va jucati cu el.

Duceti-va pe scena si faceti acolo ce doriti.

Dar, sa lamurim dinainte cu ce veti marca momentele puternice ale accentelor ritmice

- Cu miscarile mainilor, picioarelor, degetelor, ale intregului corp, cu rasuciturile capului, gatului, salelor, cu mimica fetei, cu sunetele literelor, silabelor, cuvintelor - insirau elevii intrerupandu-se unul pe altul.

- Da. Toate acestea sunt actiuni capabile sa marcheze orice tempo-

ritm, ne-a incuviintat Arkadie Nikolaevici. Noi umblam, alergam, mergem

pe bicicleta, vorbim, facem tot felul de lucruri intr-un tempo-ritm sau in

altul. Dar cand oamenii nu se misca, sed linistiti si tacuti, stau culcati, se

odihnesc, asteapta, nu fac nimic, ei raman fara tempo si fara ritm ? ne

iscodea Arkadie Nikolaevici.

- Nu, si atunci exista tempo si ritm, au recunoscut elevii. Numai ca aturci nu poate fi vazut dinafara, ci simtit inauntru, am adaugat eu.

- E adevarat, a consimtit Arkadie Nikolaevici. Noi gandim, visam,

suferim inauntrul nostru, tot intr-un anumit tempo-ritm, deoarece viata

noastra se manifesta in fiece moment. Si acolo unde e viata, e si actiune,

unde e actiune, e si miscare, unde e miscare, e si tempo, iar unde e tempo, e si ritm.

Dar emiterea si absorbtia de raze sunt oare lipsite de miscare ?

Daca nu sunt lipsite, atunci inseamna ca omul priveste, transmite, percepe, comunica cu altul, il convinge, tot intr-un anumit tempo-ritm.

Adesea se spune ca gandurile si imaginatia zboara. inseamna ca si ele au miscare si, prin urmare, si ele au tempo si ritm.

Fiti atenti cum trepideaza, bate, se framanta, slabeste sentimentul inauntrul nostru. In aceasta miscare nevazuta a lui sunt de asemenea ascunse tot felul de durate de viteze si, prin urmare, si tempo si ritm.

Fiecare pasiune omeneasca, fiecare stare, traire are tempo-ritmul ei. Fiecare imagine cu caracter interior sau exterior are tempo-ritmul ei.

Fiecare fapt, fiecare eveniment decurge neaparat tot in tempo-ritmul corespunzator lui. De pilda, lansarea unui manifest despre razboi si despre pace, o adunare solemna, primirea unei delegatii cer si ele tempo si ritm.

Daca insa acestea nu corespund cu ceea ce se petrece in realitate, atunci vor pricinui o impresie comica. Asa, de pilda, inchipuiti-va o pereche imperiala alergand in trap sa se incoroneze.

intr-un cuvant, in fiecare clipa a existentei noastre traieste inauntrul nostru si in afara de noi un tempo-ritm sau altul.

Acum vedeti limpede cu ce sa-1 manifestati pe scena, a incheiat Ar-kadie Nikolaevici. Sa mai convenim inca cum veti marca momentele de coincidente ritmice.

Stiti ca in muzica melodia se formeaza din tacturi, iar tacturile din note de diferite durate si nuante. Ele transmit tocmai ritmul. In ce priveste tempo-ul, el e invizibil, se masoara chiar de muzicanti sau se indica cu bagheta de catre dirijor.

Tot asa si la noi, artistii de teatru, actiunile se creeaza din miscari componente mari si mici de diferite durate si masuri, iar vorbirea se formeaza din litere, silabe si cuvinte scurte, lungi, accentuate si neaccentuate. Ele puncteaza ritmul.

indeplinim actiunea si rostim textul rolului dupa masuratoarea facuta de un fel de „metronom' al nostru propriu, ascuns parca inauntrul nostru.

Silabele accentuate si miscarile subliniate de noi creeaza deci constient sau subconstient linia continua a momentelor de coincidenta cu calculul launtric.

Daca actorul va simti intuitiv si just ceea ce vorbeste si face pe scena, atunci tempo-ritmul cuvenit va aparea de la sine dinauntrul lui si va repartiza pasajele puternice si slabe ale vorbirii si ale coincidentei. Daca insa asta nu se va intampla, atunci nu ne va ramane altceva de facut decat de a provoca tempo-ritmul pe cale f~hnica, adica de a porni, ca de obicei, de la exterior spre interior. Pentru asta, sa manuiti acel tempo-ritm de care aveti nevoie. Acum stiti ca asta nu se poate face fara viziuni interioare, fara nascocirile imaginatiei, fara situatiile propuse, care toate laolalta stimuleaza in mod corespunzator sentimentele. Sa verificam inca o data practic aceasta legatura a tempo-ritmului cu sentimentul.

Sa incepem cu examinarea tempo-ritmului actiunii si pe urma sa trecem la studierea tempo-ritmului vorbirii

Ivan Platonovici a dat drumul foarte incet metronomului mare, iar Arkadie Nikolaevici a luat un catalog cartonat, de scoala, care era la in-demina, si a pus pe el, ca pe o tava, diferite obiecte : o scrumiera, o cutie de chibrituri, un presse-papier etc. In bataile solemne, incete, ale metronomului mare, Tortov i-a cerut lui Puscin sa ia obiectele alese si, in masura de 4/4, dupa tacturi, sa ridice obiectele de pe tava si sa le imparta celor prezenti. Puscin s-a dovedit a fi lipsit de ritm si n-a izbutit de fel. A trebuit sa fie instruit si sa se faca cu el o serie de exercitii ajutatoare. Acestei munci s;-au mai alaturat si alti elevi. Iata in ce au constat exercitiile: Am fost pusi sa umplem intervalele lungi dintre bataile metronomului cu o singura miscare sau actiune oarecare.

- In muzica, o nota intreaga umple in felul acesta o intreaga masura, a explicat Arkadie Nikolaevici.

Cum sa motivam aceasta incetineala si saracie a actiunii ?

Eu le-am motivat printr-o mare concentrare a atentiei, privind un punct indepartat, neclar. Mi l-am fixat pe peretele din fund al parterului. O lampa dintr-un colt al scenei ma impiedica sa-1 privesc. Ca sa-mi feresc ochii de lumina, a trebuit sa-mi pun palma pe tampla. Asta a fost singura actiune pe care mi-am ingaduit-o in primul tact. Pe urma, cu fiecare tact urmator, ma adaptam intr-un fel nou fata de aceeasi tema. Asta mi-a dat pretextul sa schimb pozitia mainilor, a taliei si

a picioarelor, silit cum eram sa-mi inclin trupul inainte si inapoi, ca sa pot cerceta mai in voie punctul departat. Toate aceste miscari ma ajutau sa umplu tacturile noi.

Pe urma, o data cu metronomul mare, s-a dat drumul si unuia mic. Batea la inceput doua, apoi patru, opt, saisprezece miscari in tact, in felul doimilor, patrimilor, optimilor, saisprezecimilor in muzica.

De data asta a trebuit sa umplem tacturile ba cu doua miscari, ba cu patru, cu opt sau cu sasesprezece.

Justificam aceste actiuni ritmice cu cautarile incete sau grabite ale unei notite importante, pierdute prin buzunare. Mi-am inchipuit, adoptand tempo-ritmul miscarilor mai rapid, ca indepartez un roi de albine care zbura in jurul meu.

incetul cu incetul am inceput sa ne obisnuim cu tempo-ritmul, apoi am inceput sa ne jucam cu el. Cand miscarea coincidea cu metronomul, era placut si credeai in tot ce se facea pe scena.

Dar de indata oe asta nu se mai intampla si calculul ritmic, matematica intrau in drepturile lor, incruntam sprancenele si nu ne mai ardea de joaca.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici a revenit la exercitiul cu tava. Dar si de data aceasta Puscin n-a izbutit nimic si de aceea mi s-a dat mie sa fac exercitiul.

Datorita incetinelii tempo-ului marcat de metronomul mare in cadrul unei singure masuri cu o nota intreaga, care cerea numai o singura miscare, a trebuit sa-mi extind actiunea pe tot intervalul de timp dintre batai. Prin asta, fireste, s-a creat o dispozitie armonioasa, solemna, de care am fost cuprins si care mi-a cerut o miscare corespunzatoare.

Mi s-a nazarit ca sunt presedintele unei organizatii sportive care imparte premii sau distinctii.

Dupa incheierea ceremoniei, mi s-a cerut la inceput s/a ies din odaie, apoi sa ma intorc si sa iau inapoi premiile si distinctiile in acelasi tempo-ritm solemn si sa ies din nou.

Am indeplinit ce mi se ceruse, fara sa ma gandesc la motivarea noii teme. Chiar actiunea intr-o atmosfera solemna creata de tempo-ritm mi-3 sugerat situatia propusa.

M-am simtit ca un judecator care degradeaza pe nedrept niste militari. In mine s-a ivit singur, instinctiv, un sentiment rau fata de obiect.

Cand am fost pus sa repet acelasi exercitiu de impartire a obiectelor intr-un alt tempo-ritm, cu patru patrimi in tact, m-am simtit un lacheu care imparte respectuos cupele cu sampanie, intr-un cadru festiv. Aceeasi actiune facuta la optimi m-a transformat intr-un biet chelner dintr-o gara in timpul unei scurte opriri a trenului. Ma grabeam neobosit sa intind tuturor celor prezenti farfuriile cu mancare.

- Acum incearca, la un tact de patru patrimi, sa inlocuiesti a doua si a patra dintre ele cu optimi, mi-a cerut Arkadie Nikolaevici.

Toata solemnitatea a disparut. Optimile, care parca schiopatau printre patrimi, mi-au creat o stare sufleteasca de nesiguranta, de zapaceala, de stangacie. Din aceasta cauza m-am simtit ca Epihod din Livada de visini cu cele „douazeci si doua de nenorociri' ale lui. Cand insa optimile au fost inlocuite de saisprezecimi, atunci starea sufleteasca de nesiguranta s-a adancit si mai mult.

Parca toate imi scapau din mina. Vesela imi cadea si eu trebuia sa o prind mereu X.

„N-oi fi cumva beat ?' mi-a trecut prin cap.

Pe urma am fost pus sa fac exercitii analoge cu sincopele. Ele legau si mai puternic nelinistea, nervozitatea, nesiguranta, sovaielile. Aceasta stare de spirit mi-a sugerat o noua nascocire, una din cele mai prostesti, care sa motiveze actiunea, pe care totusi am crezut-o, si anume : mi s-a nazarit ca sampania e otravita. Asta a dat actiunilor mele un fel de nesiguranta. Veselovski a facut aceleasi exercitii mai bine decat mine. El le-a dat nuante subtile de „largo lento', iar pe urma de „staccato', cum le-a definit Arkadie Nikolaevici.

Dansatorul nostru a avut un mare succes.

Trebuie sa recunosc ca lectia de astazi m-a convins de faptul ca tempo-ritmul actiunii poate nu numai sa sugereze intuitiv, direct, nemijlocit, sentimente corespunzatoare si sa stimuleze trairi, dar si sa ajute la crearea imaginilor.

Aceasta influenta asupra memoriei emotionale si asupra imaginatiei se manifesta si mai puternic in actiunile ritmice intovarasite de muzica

E adevarat ca in aceste momente nu ne intalnim numai cu tempo-ritmul, ca in bataile metronomului, dar si cu sunetul, cu armonia, cu melodia, care intotdeauna ne emotioneaza puternic.

Arkadie Nikolaevici 1-a rugat pe Ivan Platonovici sa ne cante ceva la pian si ne-am propus sa actionam intovarasiti de muzica. Trebuia sa re-dam prin miscari, in tempo-ritmul corespunzator, starea pe care o zugravea muzica si o sugera imaginatiei noastre. A fost o experienta foarte interesanta, care i-a captivat pe elevi.

Ce placut e sa actionezi pe muzica, intr-un tempo-ritm precis !

El creeaza starea sufleteasca, influenteaza stentimente.

Fiecare din noi intelege tempo-ritmul si muzica in felul lui, diferit, deseori opus unul altuia si sentimentului pe care voia sa-1 exprime in sunete Ivan Platonovici, care canta. Dar pentru noi, felul in care intelegea muzica era convingator.

Ba mi se parea, potrivit ritmurilor nelinistite, cantate de acompaniament, ca cineva galopeaza. E un cerkez ! Sunt in munti ! Sunt luat prizonier ! M-am repezit peste mobilele si scaunele pe care le luam drept stanci si m-am ascuns indaratul lor, socotind ca acolo nu va patrunde calaretul.

In acest timp, melodia a devenit delicata, sentimentala, si mi-a sugerat ritmuri si actiuni noi.

E ea, iubita mea ! Alearga spre mine, la intalnire ! Ce rusine mi s-a facut de lasitatea mea ! Ce bucuros si miscat eram de graba avantata a iubitei mele! Avantul acesta exprima dragostea ei. Dar atunci muzica a devenit din nou sinistra. In imaginatia si in inima mea toate s-au rasturnat dintr-o data, s-au umbrit. Tempo-ritmul intovarasit de muzica a jucat un rol mare in $_t$ feste schimbari.

A fost vadit ca el poate sa sugereze nu numai imagini, ci si scene intregi!

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici i-a chemat pe toti elevii pe scena, a poruncit sa se dea drumul la trei metronomuri, fiecare in alt tempo si ne-a cerut sa actionam pe scena din proprie initiativa.

Toti s-au impartit in grupe, si-au fixat temele, situatiile propuse si au inceput sa actioneze : unii pe note intregi, altii pe patrimi, a treia grupa pe optimi si asa mai departe.

Pe Veliaminova o derutau tempo-ritmurile straine, ar fi vrut sa se stabileasca o singura iuteala si masura pentru toata lumea.

- De ce ai nevoie de aceasta militarie ? nu intelegea Arkadie Nikolaevici. In viata, ca si pe scena, fiecare isi are tempo-ritmul sau. Numai din intamplare se poate ca toata lumea sa aiba acelasi ritm. Inchipuies-te-ti ca te gasesti intr-o cabina de actor, in pauza, inainte de ultimul act al spectacolului. Primul grup, care actioneaza conform batailor primului metronom, si-a ispravit rolul si se demachiaza fara graba, ca sa plece acasa. Al doilea grup insa, care va actiona conform altui metronom mic, mai iute, se schimba si se machiaza pentru ultimul act. Dumneata, Veliaminova, te gasesti in acest grup si trebuie, in zece minute, sa te piepteni si sa imbraci o toaleta fastuoasa de bal.

Frumoasa noastra s-a inconjurat de scaune si s-a apucat cu insufletire sa faca ceea ce-i place ei de obicei, adica sa se infrumuseteze, uitand de celelalte tempo-ritmuri.

Deodata, Arkadie Nikolaevici a pus al treilea metronom sa bata in cel mai rapid tempo si, impreuna cu Ivan Platonovici, au inceput sa actioneze intr-un ritm turbat si incurcat. Se justificau prin faptul ca trebuiau sa se imbrace foarte repede, deoarece actul urmator incepea cu scena lor. Mai spuneau si ca unele piese ale costumelor lor erau imprastiate prin toata incaperea si trebuiau sa le caute printre alte multe haine aruncate in dezordine.

Noul tempo-ritm, care contrasta foarte mult cu primele doua, a complicat, a impestritat si a produs agitatie pe scena. Totusi, cu toata discordanta ritmurilor, Veliaminova a continuat sa se pieptene, fara sa dea nici o atentie celor ce se petreceau in jurul ei.

36 De ce de data asta nu te deranja nimic ? a intrebat-o Arkadie Nikolaevici dupa ce s-a sfarsit exercitiul.

37 Nu stiu cum sa spun ! a raspuns frumoasa noastra. N-aveam timp!

38 Asta e! a prins-o Tortov. inainte dumneata executai ritmul de dragul ritmului, iar acum ai actionat in ritm r nic si conform unui scop si de aceea „n-ai avut timp' sa te lasi absorbita de ceea ce faceau altii.

In privinta ritmului colectiv, general, Arkadie Nikolaevici a spus, in continuare :

- Cand mai multi oameni traiesc si actioneaza pe scena intr-un sin

gur ritm, ca soldatii in flanc, ca dansatorii din corpul de balet in „an

sambluri', se creeaza un tempo-ritm conventional. Forta lui sta intr-un

sentiment al colectivitatii, intr-o deprindere comuna, mecanica.

Daca n-am socoti cazurile rare, in care o multime intreaga e cuprinsa de o singura tendinta comuna, un astfel de tempo-ritm, unul singur pentru toti, ar fi inaplicabil in arta noastra realista, care are nevoie de toate nuantele vietii adevarate.

Noi ne temem de conventionalism ! Ne trage spre reprezentare si mestesug ! Ne folosim de tempo-ritm, dar nu de unul singur pentru toti participantii. Amestecam cele mai variate viteze si masuri, care in totalitatea lor creeaza tempo-ritmul ce straluceste de toate nuantele vietii reale, vii, autentice. Asemenea totalizari de diferite ritmuri sunt necesare, de pilda, pentru crearea scenelor de masa.

Eu exemplific in modul urmator deosebirea dintre tratarea generala, elementara a ritmului si o tratare mai amanuntita :

Copiii isi coloreaza pozele cu tonurile generale : iarba si frunzele in verde, trunchiurile copacilor in cafeniu, pamantul in negru si cerul in albastru. Asta e elementar si conventional. Adevaratii pictori, insa, compun singuri din culorile de baza nuantele de care au nevoie. Amesteca albastru cu galben pentru a obtine diferite nuante de verde ; rosu cu albastru pentru diferite nuante de liliachiu si asa mai departe. In felul acesta obtin pe panzele tablourilor lor game de culori de toate tonurile si nuantele.

Noi procedam cu tempo-ritmul asa cum procedeaza pictorii cu culorile si unim intre ele vitezele si masurile cele mai variate XI,

Arkadie Nikolaevici ne-a explicat mai departe ca diferitele ritmuri si iempo-uri se intalnesc simultan nu numai la mai multi interpreti in una si aceeasi scena, dar si la unul si acelasi om in unul si acelasi timp.

In momentul unei hotarari precise, puternice, cand omul sau eroul piesei n-are nici un fel de contradictii si indoieli, e potrivit si chiar necesar sa fie stapanit de un singur tempo-ritm. Dar cand in sufletul lui Hamlet se lupta hotararea cu indoiala, e nevoie de unirea simultana a catorva ritmuri diferite. In aceste cazuri, cele cateva tempo-ritmuri diferite provoaca lupta interioara a elementelor celor mai contrarii. Asta ascute trairea, intensifica activitatea interioara, stimuleaza sentimentul.

Am vrut sa controlez acest lucru si mi-am fixat doua tempo-ritmuri diferite : unul foarte rapid, celalalt, dimpotriva, lent.

Cum si cu ce sa motivez o asemenea unire ?

Iata nascocirea nastrusnica care mi-a trecut prin cap :

Sunt un farmacist beat, ma zbucium fara rost prin odaie si, fara sa-mi dau nici eu seama, scutur o sticluta cu doctorie. Nascocirea asta mi-a dat posibilitatea sa recurg la cele mai neasteptate tempo-ritmuri. Nesiguranta mersului unui betiv motiva tempo-ritmul incet, iar scuturarea sticlutei cerea un tempo-ritm iute si incurcat.

La inceput mi-am scornit un mers. Ca sa incetinesc si mai mult ritmul, a trebuit sa intensific betia. Am simtit ca ceea ce faceam continea adevar, si mi-a placut.

Pe urma am comipus o miscare a mainilor pentru scuturarea doctoriei in sticluta. Ca sa-i justific ritmul rapid, am vrut sa fac miscarile cele mai lipsite de sens, cele mai incurcate, care sa corespunda bine starii reprezentate.

In felul acesta, amandoua aceste ritmuri, opuse unul altuia, s-au unit si s-au imbinat de la sine. Acum interpretarea unui betiv ma amuza, iar ecourile din sala ma atatau.

Exercitiul urmator trebuia sa uneasca intr-un singur om nici mai mult, nici mai putin de trei tempo-uri din cele mai variate, dupa trei me-tronomuiri cu trei ritmuri diferite.

Pentru motivarea lor, am gasit nascocirea asta :

Sunt actor, ma pregatesc de spectacol, repet versurile si le rostesc incet, cu pauze, in tempo-ul primului metronom. Dar in acelasi timp, din pricina emotiei ma foiesc prin cabina in tampo-ul celui de al doilea metronom si tot in acelasi timp ma imbrac in graba, imi innod cravata in tempo-ul cel mai repede al celui de al treilea metronom.

Pentru organizarea diferitelor tempo-ritmuri si actiuni am procedat ca si inainte, adica am unit la inceput doua actiuni si tempo-iritmuri : imbra-carea si umbletul. Dupa ce m-am obisnuit cu ele si am ajuns pana la o deprindere mecanica, am introdus a treia actiune in tempo-ritmul nou : rostirea versurilor.

Exercitiul urmator s-a dovedit a fi si mai greu.

- Sa spunem ca joci rolul Esmeraldei, care e dusa la executie, ii explica Arkadie Nikolaevici Veliaminovei. Procesiunea se misca incet sub su

netele sinistre ale batailor de tobe, iar inima condamnatei la moarte bate si

se zbate cu furie, simtind ca-si traieste ultimele clipe. In acelasi timp, nefe

ricita se iroaga sa nu fie ucisa, intr-un tempo-ritm nou, cel de al treilea, iar

mainile ei apasa incet locul unde se afla inima intr-alt tempo-dtm, cel de

al patrulea.

Veliaminova si-a prins capul in maini la auzul acestei teme grele, Arkadie Nikolaevici s-a speriat si s-a grabit s-o linisteasca.

- Va veni vremea cand in asemenea momente nu-ti vei lua capul in maini, ci ritmul, ca pe un colac de salvare. Deocamdata sa luam alte teme

mai usoaire.

…anul 19

Astazi Arkadie Nikolaevici ne-a pus sa repetam in ritm si tempo toate exercitiile facute la ultima lectie, dar fara contributia metronomului, ca inainte, ci, cum s-ar spune, singuri, cu ,,metronomul' nostru propriu sau, mai bine zis, facand un calcul interior, in gand.

Fiecaire a trebuit sa-si aleaga dupa dorinta lui o viteza sau alta, o masura sau alta, sa le pastreze in el si sa actioneze potrivit lor, asa ca momentele puternice ale miscarii sa coincida cu bataile metronomului inchipuit.

Se nastea intrebarea : pe ce linie trebuie sa mergi in cautarea momentelor puternice ale ritmului : pe cea inteirioaira sau pe cea exterioara ? Pe linia viziunilor si a situatiilor propuse inchipuite, pe linia comunicarii, emiterii de raze sau pe altele ? Cum sa prinzi si sa fixezi momentele accentuate ? E greu sa le prinzi intr-o actiune interioara, faira nici un fel de actiune exterioara, fizica. Am inceput sa-mi urmaresc gandul, dorintele si nazuintele, dar n-am putut sa inteleg nimic.

Pe urma am prins sa-mi ascult bataile inimii si ale pulsului. Dar nici asta nu indica nimic. Unde se gaseste in mine^Jttoetronornul meu inchipuit' si in ce loc al organismului meu trebuie sa se petreaca procesul de pulsatii a! tempo-ritmului ?

Ba mi se parea ca asta se face undeva in cap, ba in degetele mainilor. TemandU-ma ca sunt vazut cum le misc, am trecut miscarea in degetele picioarelor. Dar a atras si ea atentia si am incetat sa le misc. Atunci miscarea s-a transmis singura unui muschi de la radacina limbii. Dar asta ma impiedica sa vorbesc.

Astfel, mutindu-1 dintr-un loc intr-altul, iempo-ritmul traiia inauntrul meu si se manifesta prin felurite mijloace fizice. I-arn povestit acest lucru lui Arkadie Nikolaevici. El s-a incruntat, a dat din umeri, si a zis :

- indemnurile fizice sunt mai usor de perceput si de simtit, de aceea recurgem la ele cu atata placere. Cand intuitia motaie si trebuie trezita, se cuvine sa dam cadenta tempo-iritmului printr-un mijloc fizic oarecare. Daca simti ca asta te ajuta, poti s-o accepti numai in unele momente, pentru stimularea si sustinerea ritmului nestatornic. Trebuie sa ne impacam cu asta scrasnind din dinti, dar n-o putem accepta ca pe o metoda permanenta, legala.

De aceea, cata vreme bate tempo-ritmul, grabiti-va sa-1 motivati cu nascocirile imaginatiei si cu situatiile propuse.

Ele trebuie sa sustina in voi viteza si masura justa, nu piciorul sau mina. Cand o sa vi se para ca tempo-ritmul launtric sovaie, ajutati-va dinafara, fizic, daca e nevoie. Dar nu ingaduiti asta decat pentru o clipa.

Cu timpul, cand simtul vostru al tempo-um si ritmului se va intari, veti renunta voi singuri la metoda aceasta grosolana si o veti inlocui cu un calcul mai subtil in gand

Ceea ce a spus Arkadie Nikolaevici e extrem de insemnat. Aveam nevoie sa inteleg sensul metodei pana la capat, prin propriile mele simturi.

Arkadie Nikolaevici mi-a inteles rugamintea si mi-a propus sa indeplinesc urmatoarea tema :

Mi-a cerut ca, avand un tempo-ritm interior foarte rapid, incurcat si nelinistit, sa par exterior absolut calm si chiar lenes.

Mi-am fixat inainte de orice iuteala si masura exterioara, cat si pe cea interioara, si le-am intarit cu incordarea invizibila ba a degetelor mainilor, ba a degetelor picioarelor.

Punand la punct in felul acesta iuteala si masura, m-am grabit sa le intaresc si sa le justific cu nascocirea imaginatiei, cu situatiile propuse si mi-am pus aceasta intrebare : in ce situatii s-ar cere inauntrul meu cel mai rapid si mai emotionant tempo-ritm. ?

Dupa lungi cautari, am hotarat ca asta s-ar putea intampla dupa savarsirea unei crime ingrozitoare, care ar cadea pe neasteptate, ca o piatra peste sufletul meu. Mi s-a nikarit tabloul uciderii Maloletkovei, la caire as ajunge din gelozie. TrupuJ^^iilnsufletit era culcat pe jos, fata ei parea de ceara, pe rochia de culoare deschisa se vedea o pata mare, rosie. Aceste reprezentari m-au emotionat si mi s-a parut ca ritmul interior e justificat, fixat de nascocire si de situatiile propuse.

Trecand la tempo-ritmul exterior, linistit, lenes, l-am fixat dinainte prin incordarile degetelor miiniloir si pe urma m-am grabit sa motivez si sa stabilesc tempo-ritmul gasit prin aceasta noua nascocire a imaginatiei. Pentru asta, mi-am pus intrebarea : ce as face acum, la lectie, printre tovarasii elevi, fata in fata cu Arkadie Nikolaevici si Ivan Platonovici, daca ingrozitoarea mea

nascocire air exista in realitate ? Ar trebui sa ma prefac nu numai calm, dar chiar nepasator, lenes. N-am gasit dintr-o data acomodarile pe care le cautam si n-am stiut cum sa actionez. Am simtit nevoia de a ocoli privirile straine si de a-mi ascunde ochii. Datorita acestei teme, tempo-rit-murile s-au intensificat. Cu cat voiam sa par mai calm, cu atat ma emotionam mai tare. Crezand in aceasta nascocire, am simtit ca am ce sa ascund si, incepand sa ascund, am inceput sa ma nelinistesc si mai mult.

Pe urma, am inceput sa ma gandesc la toate situatiile propuse. Cum arn sa vorbesc cu tovarasii si cu Arkadie Nikolaevici dupa lectie ? Stiu ei oare ceva despre cele intamplate ? Ce sa le raspund ? incotro sa privesc cand vor incepe sa-mi puna intrebari despre nenorocirea petrecuta ? Iar dupa lectie, incotro sa ma duc ? Acolo ? Ca sa-mi vad victima in sicriu ?

Cu cat examinam mai mult situatia creata dupa catastrofa, cu atat ma emotionam mai tare, cu atat ma tradam mai mult si cu atat ma prefaceam mai cu grija a fi nepasator.

Asa ca amandoua ritmurile se creau de la sine: cel interior - rapid si cel exterior -• fortat, incet. In aceasta unire a doua extreme am simtit adevarul, si el m-a emotionat si mai tare.

Acum, cand gasisem linia situatiilor propuse motivate, a actiunii principale si a subtextului, nu ma mai gandeam la calcul, la tempo-iritm, ci traiam firesc in tempo-ritmul stabilit. Asta s-a confirmat prin faptul ca Arkadie Nikolaevici a simtit ceea ce se petrecea inauntrul meu, cu toate ca nu-mi aratam sentimentele, ci, dimpotriva, le ascundeam.

Tortov a inteles ca nu-mi aratam ochii anume ca sa nu ma tradez, ca tot timpul, pe nesimtite, sub diferite pretexte imi lunecam privirea de la un obiect la altul, interesandu-ma parca de ele si privindu-le staruitor.

- Tocmai prin acest calm agitat al dumitale ti-ai tradat cel mai mult starea si tulburarea interioara, a spus el. Nici nu-ti dadeai seama ca, impotriva vointei dumitale, miscai ochii, rasuceai capul si gatul, in tempo-ritmul emotiei interioare. Cand scoteai batista, cand te ridicai si te indreptai ca sa te asezi parca mai comod, intelegeam perfect ca o faceai ca sa-ti ascunzi starea sufleteasca. Dar te dadeai de gol prin faptul ca nu te miscai intr-un tempo-ritm calm, lenes, ci intr-unui iute, nervos, pe care voiai neaparat sa ni-l ascunzi. Totusi, peste o secunda, te surprindeai singur, te speriai, ne priveai ca sa intelegi daca n-am observat ceea ci nu trebuia sa-stim. Pe urma iti puneai din nou la punct adaptarile calme, facute. Uite, aceasta imperturbabilitate aparenta, intrerupta tot timpul de nelinistea interioara, te demasca mai mult decat orice.

Asa se intampla permanent in viata, cand cineva are o mare emotie interioara, ascunsa. Si atunci omul sade nemiscat, cufundat in ganduri, emotionat de propriul sau sentiment, pe care trebuie, dintr-o pricina oarecare, sa-1 ascunda. Strigati-1 pe neasteptate si veti vedea ca va tresari, va sairi in sus si se va indrepta spre voi in prima secunda in ritmul grabit cu care traia launtric si pe care-1 ascundea de altii. Dar chiar in a doua secunda, isi va da seama, isi va incetini miscarea, mersul si se va preface ca e linistit.

Daca n-are insa de ce sa-si ascunda starea de emotie, atunci va continua sa se miste si sa umble in ritmul grabit al starii de neliniste in care se afla.

Se intampla adesea ca piese intregi, roluri intregi sa decurga. in conditiile imbinarii catorva tempo-ritmuri opuse. Asa sunt construite multe piese si roluri din Cehov : Trei surori, Unchiul Vania (Astrov, Sonia) si altele, personaje care aproape tot timpul par linistite, dar au o stare interioara tulburata si frematatoare.

intelegand ca miscarile mele lente, care acopereau un tempo-ritm interior grabit, redau foarte bine starea de care aveam nevoie, am inceput sa abuzez de miscari si rasuciri. Dar Arkadie Nikolaevici m-a oprit :

- Noi, cei care privim, judecam starea unui om dupa ceea ce vedem noi singuri. Fireste ca atunci cand actiunile fizice sunt nestapanite, ele ne sar in ochi mai intai. Daca aceste miscari sunt calme, incete, inseamna - hotaram noi - ca omul e intr-o dispozitie buna. Uite, daca iti privim mai bine ochii si iti banuim suferintele, atunci intelegem starea sufleteasca pe care ne-o ascunzi. Va sa zica in imprejurarile astea trebuie sa stii sa te uiti in ochii oamenilor. Asta nu e o treaba simpla. Ea cere pricepere si stapi-. nire. In cadrul unui spectacol, in spatiul imens al scenei, nu e usor sa vezi din sala cele doua puncte mici ale ochilor. Pentru asta e nevoie ca cel la care te uiti sa stea multa vreme imobil. De aceea, cu toate ca rasucirile si miscarile sunt admisibile, trebuie totusi in timpul unui joc bazat pe ochi si mimica sa te folosesti de ele cu masura. Trebuie sa actionezi asa, incat ochii dumitale sa poata fi vazuti.

Dupa ce ara ispravit eu, Govorkov si Veliaminova au jucat o s'cena nascocita de ei : un barbat gelos care-si descoase nevasta. inainte de a o invinovati, trebuie s-o prinda. Si in situatia asta era nevoie de calm, de o vicleana ascundere a starii interioare, de o privire fatisa.

Arkadie Nikolaevici i-a spus lui Govorkov :

-- Vad ca esti absolut linistit. Sa nu cauti sa-ti ascunzi emotia interioara, pentru ca n-o ai, pentru ca n-ai ce ascunde.

Nazvanw era foarte emotionat si de aceea avea ce sa ascunda. In el traiau in acelasi timp doua tempo-ritmuri: interior si exterior. El sedea numai, nu facea nimic, si asta emotiona. Si dumneata stai, dar asta nu emotioneaza, pentru ca in starea complicata, dubla pe care o reprezinti nu ai doua tempo-ritmuri, ci unul singur, calm, care a dat scenei un ton nepotrivit, familiar, pasnic, de conversatie amicala.

Repet, in conditiile starilor complicate, cu linii si curente contradictorii, nu se poate sa te multumesti cu un singur tempo-ritm. Trebuie sa impletesti cateva.

…anul 19..

- Pana acum am vorbit despre tempo-iritmul grupelor, persoanelor, momentelor, scenelor luate in parte. Dar si piesele, spectacolele intregi au tempo-ritimudle IOT, ne-a explicat astazi Arkadie Nikolaevici.

inseamna asta ca viteza si ritmicitatea, o data stabilite, trebuie sa se mentina fara sens toata seara ? Fireste ca nu ! Tempo-ritmul piesei si al spectacolului nu e unul singur, ci o serie intreaga de

complexe mari si mici, de viteze si masuri multilaterale si variate, unite armonios intr-un mare intreg.

Toate tempo-urile si ritmurile in totalitatea lor creeaza, fie o stare impunatoare, mareata, fie una usoara, vesela. Unele spectacole cuprind mai multe tempo-ritmuri de primul fel, iar altele de al doilea fel. Cele caire constituie majoritatea dau tonul general al intregului spectacol.

Tempo-ritmul are o mare insemnatate pentru intregul spectacol. Adesea o piesa minunata, bine pusa in scena si bine jucata, nu are succes, pentru ca se joaca intr-un tempo extrem de lent sau necorespunzator de rapid. intr-adevar, ia incercati sa jucati o tragedie intr-un tempo de vodevil, iar vodevilul in tempo de tragedie !

Uneori o piesa de calitate mediocra, pusa in scena si interpretata mediocru, jucata intr-un tempo plin de vioiciune, are succes, pentru ca produce o impresie vie.

Trebuie sa mai dovedim ca metodele psihotehnice pentru stabilirea unui tempo-ritm just al intregii piese si al rolului ne-ar fi de un mare ajutor in acest proces complicat si greu de prins ?

Dar noi nu dispunem de nici un fel de metode psihotehnice in acest domeniu si de aceea iata ce se intampla in realitate, in practica :

Tempo-ritmul unui spectacol de drama se creeaza, in majoritatea cazurilor, intamplator, de la sine. D:aca actorul, dintr-o pricina isau alta, simte just piesa si rolul, daca el e in+r-o dispozitie buna, daca spectatorul participa, atunci se stabileste fara nici un efort o traire autentica, iar dupa ea si un tempo-ritm potrivit. Cand asta nu se intampla, suntem neputinciosi. Daca am avea o psihotehnica corespunzatoare, am crea si modifica cu ajutorul ei intai tempo-ritmul exterior si apoi si pe cel interior. Prin el, chiar sentimentul air prinde viata.

Fericiti sunt muzicantii, cantaretii si dansatorii ! Ei au metronom, dirijor, maestru de cor, dirijorul de cor.

Problema tempo-ritmului lor a fost studiata si insemnatatea ei exceptionala iri creatie e recunoscuta. Justetea interpretarii lor muzicale e garantata intr-o anumita masura, adica e prescrisa in sensul unei juste rapiditati, si ritmicitati. Acestea sunt notate in partituri si indicate intotdeauna de catre dirijor.

La noi nu e asa. Problema masurii a fost bine studiata numai in legatura cu formele versificate. Dar in rest, n-avem nici legi, nici metronom, nici note, nici partitura tiparita, nici dirijor ca in muzica. Iata de ce una si aceeasi piesa este interpretata de fiecare data in diferite tempo-uri si ritmuri.

Noi, artistii de drama, n-avem de unde sa asteptam pe scena un ajutor in domeniul tempo-ritmului. Si cata nevoie avem de el !

Sa presupunem de pilda ca actorul a primit, inainte de spectacol, o veste tulburatoare si ca din pricina asta tempo-ritmul spectacolului de asta-seara s-a accelerat. Actorul a intrat in scena intr-o

stare de tensiune. Intr-una din zilele urmatoare, acelasi actor a fost pradat de hoti si asta 1-a adus, bietul, la desperare. Tempo-ritmul lui coboara atat in viata, cat si pe scena.

in felul acesta, spectacolul devine dependent de intamplarile din viata, nu de psihotehnica artei noastre.

Sa presupunem, mai departe, ca artistul se linisteste sau, dimpotriva, se insufleteste la intrarea in scena si ajunge cu tempo-ritmul sau coborat, numarul 50, pana la unul mai intens, adica la numarul 100. Actorul e multumit si isi inchipuie ca a atins ceea ce trebuie, dar, de fapt, el e departe de tempo-ritmul potrivit piesei care cere, sa zicem, numarul 200. Greseala lui influenteaza si asupra situatiilor propuse, si asupra temei creatoare, si asupra interpretarii ei. Dar lucrul cel mai insemnat e ca un tempo-ritm nepotrivit se reflecta asupra sentimentului si asupra trairii.

Pe scena intalnim mereu asemenea nepotriviri ale tempo-ritmului omuiui-aetor cu al rolului lui.

Aduceti-va aminte de starea voastra cand va aflati la spectacolul experimental in fata- deschiderii negre a scenei si in fata salii, care vi se parea plina de o multime nesfarsita.

Dirijati-mi tempo-ritmul vostru din acea clipa !

Noi am indeplinit ce ni se ceruse, si eu abia puteam misca atat de repede mainile, ca sa redau cum trebuie toate cele treizeci si doua de note cu punctele, cu trioletele si sincopele care transmiteau tempo-ritmul spectacolului de care-mi aminteam.

Tortov a stabilit iuteala dirijarii mele la numarul 200 dupa metronom.

Dupa aceea, ne-a cerut sa ne amintim de cele mai linistite, mai plicticoase clipe din viata noastra si sa dirijam tempo-ritmul lor.

M-am gandit la Nijni-Novgorod si am dirijat ceea ce am simtit.

Tortov a stabilit tempo-ritmul meu la numarul 20 dupa metronom.

- Acum inchipuiti-va ca jucati rolul lui Podkoliosin din Casatoria de Gogol, pentru care aveti nevoie de o iuteala mr. 20. In voi, actorii, pana la ridicarea cortinei, in seara premierei, care va emotioneaza in aceeasi ma sura ca spectacolul experimental, e un tempo nr. 200. Cum sa impacam starea omului cu exigentele rolului ? Sa admitem ca izbutiti pe jumatate si ca aduceti tempo-ul interior pana la nr. 100. Vi se pare ca ati facut mult,

dar de fapt lucrul e insuficient, deoarece rolul lui Podkoliosin cere numai

un tempo nr. 20. Cum sa impacati o astfel de nepotrivire ? Cum sa va

indreptati greseala fara metronom ?

Cea mai buna iesire din situatia asta e sa invatati sa simtiti tempo-ritmul asa cum il cunosc bunii muzicanti si sefii de orchestra. Spuneti-le numarul iutelii dupa metronom si ei il vor dirija pe loc din memorie. Ei, daca ar exista un asemenea colectiv de actori de drama care sa aiba simtul absolut al tempo-ritmului !! Ce s-ar putea obtine de la el ! a oftat Tortov.

39 Ce anume ? am intrebat noi.

40 Uite, de curand s-a montat o opera si in ea exista o scena mare, „corala', de masa. Participa la ea nu numai cantaretii si coristii, dar si corpul de ansamblu, si figurantii mai mult sau mai putin experimentati. Toti sunt pregatiti in domeniul tempo-ritmului. Daca ar Ifi sa comparam fiecare artist, colaborator si figurant luat in parte cu personalul nostru de trupa, nici unul din corpul de ansamblu al operei nu se va putea compara, in privinta calitatii, cu interpretii de drama, atat ne sunt de inferiori.

Totusi, trebuie sa recunosc ca rezultatul acestei montari a fost ca artistii de opera ne-au intrecut pe noi, adversari mai puternici, cu toate ca avusesera incomparabil mai putine repetitii decat avem noi, la teatrul de drama.

Scena de masa de la opera a izbutit din punctul nostru, teatral, de vedere asa cum eu n-am izbutit sa obtin nici una in teatrul nostru, cU un ansamblu incomparabil mai bun si cu repetitii mult mai minutioase.

In ce consta secretul ?

Tempo-ritmul a colorat, a netezit, a dat zveltete, a limpezit scena nelucrata complet.

Tempo-ritmul a dat jocului artistilor o claritate minunata, gratie, finisaj, expresivitate si armonie.

Tempo-ritmul i-a ajutat pe artistii care nu aveau inca o psihotehnica rafinata sa traiasca in mod corect si sa stapaneasca latura interioara a rolului.

Noi i-ara atras atentia delicat lui Toirtov ca visul lui in legatura cu o trupa de actori avand simtul tempo-ritmului e aproape irealizabil.

- Bine, am sa fac o concesie ! a hotarat Tortov. Daca nu ne putem

bizui pe toti, atunci macar cativa actori din trupa sa-si dezvolte tempo-rit

mul. In culise auzim adesea conversatii de felul acesta : Putem sa n-avem

nici o igrija la spectacolul de astazi, pentru ca joaca urmatorii sau cutare

actori „buni'. Ce inseamna asta ? Ca unul sau doi oameni pot sa traga

dupa ei pe toti interpretii si toata piesa. Asa se petreceau lucrurile

odinioara.

Traditia ne arata ca marii nostri predecesori - Scepkin, Sadovski, Sumski, Samarin - veneau intotdeauna pe scena cu mult inainte de a trebui sa intre in scena, ca sa aiba timp sa asculte in ce tempo merge spectacolul. Iata una din pricinile vietii, adevarului, notei juste a piesei si rolului pe care le aduceau intotdeauna cu ei pe scena.

Fara indoiala ca asta nu se obtine numai prin modul constiincios in care marii artisti isi pregatesc intrarea in scena, ci si prin faptul ca ei, constient sau intuitiv, au avut simtul tempo-ritmului si l-au cunoscut bine in felul lor. Se vede ca in memoria lor se pastrau notiunile incetinelii si iutelii, masurii actiunii fiecarei scene si a piesei in intregime.

Sau poate ca ei gaseau din nou de fiecare data tempo-ritmul, stand timp indelungat in culise inainte de a intra in scena, ascultand si privind ceea ce se petrecea pe scena. Ajungeau la tempo-ritmul just prin intuitie sau poate prin niste procedee personale, despre care, din pacate, noi nu mai stim azi nimic.

Straduiti-va si voi sa deveniti asemenea artisti-conducatori in domeniul tempo-ritmului

41 Prin ce psihotehnica se creeaza tempo-ritmul intregii piese si a rolului ? Pe ce e intemeiata aceasta psihotehnica ? am intrebat eu.

42 Tempo-ritmul intregii piese e tempo-ritmul actiunii ei principale si a subtextului. Si voi stiti ca iactiunea principala are nevoie de doua perspective de-a lungul intregii opere : a artistului si a rolului. Tot asa cum pictorul isi asaza si distribuie 'culorile pe intregul tablou, cautand un raport just intre ele, actorul de asemenea cauta o justa distribuire a tempo-ritmului de-a lungiri liniei principale a actiunii piesei.

43 N-o sa putem fara un dirijor ! a hotarat cu gravitate Viuntov.

44 Ivan Platonovici o sa ne inventeze ceva care sa tina locul dirijorului, a glumit Tortov plecand din clasa.

…anul 29..

Astazi, ca intotdeauna, am venit in clasa cu mult inainte de vreme. Scena era luminata si cortina data la o parte, iar pe podium electricianul si Ivan Platonovici, fara haina si vesta, pregateau grabiti un truc nou.

Mi-am oferit si eu serviciile. Asta 1-a silit pe Ivan Platonovici sa-mi dezvaluie inainte de vreme secretul.

Mesterul si inventatorul nostru a nascocit „un dirijor electric pentru drama' ! Iata in ce consta inventia lui pe care deocamdata o schita in forma cea mai bruta : Inchipuiti-va ca a amenajat in cusca sufIerului un aparat mic, invizibil pentru spectatori, dar vizibil pentru artistii de pe scena, in care licaresc fara zgomot doua becuri, care inlocuiesc pendula si bataile metronomului. Suflerul da drumul acestui metronom. In textul lui sunt insemnate tempo-urile juste, stabilite la repetitii si numarul iutelii fiecarui fragment important din piesa. El apasa pe butoanele asezate pe o scandurica caire se gaseste langa el si da drumul „dirijorului electric', care aminteste actorilor vitezele stabilite. Cand e nevoie, suflerul opreste aparatul.

Airkadie Nikolaevici a fost prins de inventia lui Rahmanov si, impreuna cu el, a incercat sa joace diferite scene in timp ce electricianul fixa la intiimplaire tempo-ul care se nimerea. Amandoi artistii, stapanind minunat tempo-ritmul si avand in acelasi timp o imaginatie bine dezvoltata, vioaie, mobila, justificau fiecare ritm care li se fixa. Nu mai puteai tagadui nimic, deoarece amandoi maestrii demonstrau, prin propria lor pilda, rostul dirijorului electric pe scena.

Dupa ei, am facut si eu cu Pasa si cu alti elevi o serie intreaga de exercitii. Cateva ne-au izbutit, dar numai din intamplare, in irestul timpului ne-am dovedit a nu fi in stare sa le ducem pana la capat.

- Nu mai e nevoie sa tragem nici o concluzie, a spus Arkadie Nikolaevici. Dirijorul electric e un ajutor bun pentru artisti si poate deveni un regulator al spectacolului. Dirijorul electric e posibil si aplicabil in practica, dar numai atunci cand toti sau macar parte din artisti sunt bine pregatiti pentru tetnpo-ritm.

Dar, din pacate, afara de o extrem de mica exceptie, asta nu exista inca in 'arta noastra, se plangea Tortov.

Mai mult decat atat, nu exista inca nici constiinta importantei tempo-ului si ritmului in drama. De asta e cu atat mai necesar sa si subliniem importanta lectiilor privitoare la tempo-ritm.

Sfarsitul lectiei s-a transformat intr-o discutie generala. Multi dintre noi faceau propuneri pentru gasirea unui element care sa tina loc de dirijor in spectacolele noastre.

O observatie a lui Arkadie Nikolaevici, rostita la acest sfarsit de lectie, merita o atentie deosebita.

Dupa parerea lui, artistii trebuie sa se adune inainte de spectacol si in pauze si sa faca, acompaniati de muzica, o serie de exercitii, care sa-i introduca in undele tempo-ritmului XII.

45 in ce vor consta aceste exercitii ? ne-am interesat noi

46 Nu va grabiti 1 ne-a oprit Arkadie Nikolaevici. inainte de a vorbi despre ele, trebuie sa faceti o serie de alte exercitii elementare.

47 Dar in ce constau acestea ? cercetau elevii.

48 Despre asta vom vorbi la lectia urmatoare ! a rostit Arkadie Nikolaevici si a iesit din clasa.

…anul 19..

- Buna dimineata ! Un bun tempo-ritm! ne-a urat Arkadie Nikolaevici intrand astazi in clasa. De ce va mirati ? ne-a intrebat el, observand

uimirea noastra. Dupa parerea mea e mult mai just sa spui „Bun tempo

sau ritm !' decat, de pilda, „sanatate buna !' Cum poate sanatatea noas

tra sa fie buna sau rea ? In timp ce tempo sau ritmul pot fi bune, si asta

demonstreaza mai bine decat orice starea buna a sanatatii noastre. Iata de

ce va doresc astazi un bun tempo si ritm, cu alte cuvinte sanatate.

Acum, serios, in ce tempo-ritm va simtiti astazi ?

49 Nu stiu, zau ! a spus Sustov.

50 Dar dumneata ? s^a intors Arkadie Nikolaevici catre Puscin.

51 Nu-mi dau seama, a mormait el.

52 Dar dumneata ? tn-a intrebat Tortov pe mine si pe toti ceilalti pe rand.

Nimeni n-a spus nimic precis.

53 Ia te uita ce societate s-a adunat aici ! s-a prefacut tare mirat Arkadie Nikolaevici. Pentru prima oara in viata mea intalnesc asemenea oameni. Si cu toate acestea s-ar parea ca fiecare om trebuie sa simta iuteala si o ritmicitate sau alta a miscarilor, sentimentelor, gandurilor, respiratiei lui, pulsatiilor sangelui, batailor inimii, starii lui generale.

54 Da-a ! Astea desigur ca le simtim. Dar uite ce nu intelegem noi : care sunt momentele anume pe care trebuie sa le observam ? Oare acelea in care ma gandesc la perspectiva placuta de asta-seara, care imi provoaca un tempo-ritm vioi, sau alte momente in care ma indoiesc, nu cred in perspectiva luminoasa a zilei, din care pricina tempo-ritmul scade ?

55 Dirijati-mi si una si alta, a propus Arkadie Nikolaevici. Asa se va forma un ritm schimbator. II traiti si acum. Nu-i nimic daca gresiti. Nu e o nenorocire ! Important e faptul ca voi, cautand tempo-ritmul, descoperiti inauntrul vostru si sentimentul respectiv.

Dar azi dimineata cu ce fel de tempo-ritm v-ati trezit? ne-a intrebat din nou Arkadie Nikolaevici.

Elevii au incruntat sprancenele si au privit cu multa gravitate aceasta -intrebare.

- Trebuie intr-adevar sa va incordati atat de mult, ca sa raspundeti la intrebarea mea ? s-a mirat Arkadie Nikolaevici. Noi avem intotdeauna senzatia tempo-ritmului aici, cum s-ar spune la indemana. intotdeauna ti nem minte mai mult sau mai putin reprezentarea generala- aproximau,A a fiecarui moment trait de noi.

Eu mi-am reprezentat in gand situatiile propuse ale diminetii de astazi si mi-am adus aminte ca a fost plina de griji : intarziasem la scoala, trebuia sa ma rad, mi-au sosit banii prin posta, am fost de cateva ori chemat la telefon. Din pricina asta eram agitat si aveam un tempo-ritm rapid, pe care mi l-am amintit si l-am insufletit din nou in mine.

Dupa o mica pauza, Tortov a nascocit alt joc : ne-a dirijat un tempo-ritm destul de iute si incurcat.

Noi l-am ciocanit fara intrerupere pentru noi, ca sa-1 prindem mai bine si sa ni-1 insusim.

- Acum - a spus Arkadie Nikolaevici - hotarati : ce situatii pro puse si ce trairi ar putea crea acest ritm in voi ?

Ca sa indeplinesc aceasta tema, trebuia sa nascocesc ceva corespunzator, un „daca' magic si situatiile propuse.

Iar ca sa-mi urnesc la randul ei imaginatia amortita, a trebuit sa-mi pun cum se cuvine o serie de intrebari: unde, cand, pentru ce, de ce stau aici? Cine sunt acesti oameni care ma inconjura? Mi-am inchipuit deci ca ma gasesc intr-un spital, in sala de asteptare a unui chirurg si ca acum se va hotari soarta mea : sau sunt grav bolnav si trebuie sa ma operez si mor poate chiar dupa operatie, sau sunt sanatos si am sa plec repede de aici, asa cum am venit. Nascocirea mea a avut efect si am fost tulburat de ceea ce eu presupusesem mult mai mult decat cerea tempo-rit-mul care imi fusese indicat.

A trebuit sa atenuez nascocirea si nu m-am mai inchipuit la chirurg, ci la un dentist, asteptand sa-mi scoata un dinte. Dar si asta s-a dovedit o imprejurare prea puternica pentru tempo-ritmul fixat. A trebuit sa m<a stramut la un laringolog, care avea doar sa-mi sufle in ureche. Aceasta nascocire s-a potrivit mai mult decat orice cu tempo-ritmul care-mi fusese dat.

- Si asa - a rezumat Tortov - in prima jumatate a lectiei, ti-ai ascultat propria dumitale traire interioara si ai reliefat exterior tempo-rit

mul pe care ti l-ai dirijat. Acum ai luat un tempo-ritm strain si l-ai insu

fletit cu nascocirea si trairea dumitale. In felul acesta, ai mers de la senti

ment la tempo-ritm si, invers, de la tempo-ritm la sentiment.

Artistul trebuie sa stapaneasca tehnica ambelor procedee.

La sfarsitul lectiei trecute te-au interesat exercitiile pentru formarea tempo-ritmului inauntrul dumitale.

Astazi va indic doua cai principale, pe care trebuie sa mergeti in alegerea unui exercitiu

- Dar de unde sa luam exercitiile ? am intrebat eu.

- Aduceti-va aminte de toate experientele facute pana acum. Toate

au nevoie si de tempo, si de ritm.

Acum aveti destul material pentru „antrenament si disciplina'. Cum vezi, astazi am raspuns la problema dumitale, care ramasese data trecuta nerezolvata, mi-a spus Arkadie Nikolaevici plecand din clasa.

anul 19..

- Noi am urmarit la inceput, conform planului stabilit, Influenta nemijlocita a tempo-rittnulul actiunii asupra artei noastre, recapitula Arkadie

Nikolaevici ceea ce facuseram la lectiile trecute. Acum vom verifica, in

acelasi chip, iempo-rltmul vorbirii.

Daca rezultatele influentei asupra sentimentului se vor dovedi la fel de puternice in acest domeniu sau si mai puternice decat in domeniul actiunii, atunci psihotehnlca voastra se va imbogati cu un element nou, extrem de important, - prin care exteriorul Influenteaza asupra Interiorului, adica tempo-rltmul vorbirii asupra sentimentului.

Am sa va spun dintru inceput ca sunetul glasului, a literelor, al silabelor, al cuvintelor este un material perfect pentru transmiterea si pentru reliefarea tempo-ritmului, atat al subtextului, care este interior, cat si al textului, care este exterior. Am mai spus-o si inainte : in procesul vorbirii, intervalul de timp scurs este ocupat cu rostirea de sunete de durate variate, intrerupte de pauze. Sau, daca ne exprimam altfel, linia cuvintelor se contureaza in timp, iar acest timp este impartit, cu ajutorul sunetelor, literelor, silabelor si cuvintelor, in parti si grupe ritmice.

Caracterul unor sunete, silabe si cuvinte cere o rostire sacadata, in felul optimilor si saisprezecimilor in muzica ; alte sunete insa trebuie sa fie emise mai lung, cu greutate, ca doimile

sau notele intregi. In afara de asta unele sunete si silabe capata o accentuare ritmica mai puternica sau mai slaba. Altele sunt absolut lipsite de accentuare si, in sfarsit, altele SUnt unite in felul duoletului si trioletului si asa mai departe.

La „mdul lor, aceste sunete vocale sunt despartite prin pauze si tuft-pause avand cele mai variate durate. Toate acestea sunt material sonor, resurse ale vorbirii, cu ajutorul carora se creeaza tempo-rltmul nesfarsit, variat, al vorbirii. Artistul se foloseste de toate acestea, ca sa-si formeze o vorbire ritmica. Ea e necesara pe scena, atat in cadrul redarii verbale a trairilor sublime din tragedie, cat si a comediilor vesele, strabatute de o atmosfera vioaie.

Pentru crearea tempo-ritmului vorbirii, e nevoie nu numai de impartirea timpului in parti sonore, dar si de calculul care creeaza tacturile verbale.

In domeniul actiunii, ele erau marcate de metrqnr si de clopotel. Cu ce o sa le inlocuim in domeniul cuvantului ? Cu ce vor coincide unele momente ritmice, unele litere si silabe ale cuvintelor textului ? Va trebui sa recurgem, in locul metronomului, la un calcul in gand si sa ascultam tot timpul, instinctiv, tempo-rltmul.

O vorbire masurata, sonora, uniatra poseda multe insusiri si elemente

inrudite cu canto si in general cu muzica. *

Literele, silabele si cuvintele sunt, in vorbire, note muzicale din care se creeaza cadente, arii si simfonii intregi. Nu degeaba o vorbire frumoasa e numita muzicala.

O vorbire masurata, sonora, unitara poseda multe insusiri si elemente in vorbire, ca si in muzica, nu e totuna a vorbi cu note intregi, cu patrimi, saisprezecimi sau in cvartoleti, trioleti etc. Una e sa spui masu

rat, lin si calm cu note intregi si doimi : „Ara venit aici, am asteptat mult

timp, n-am mai putut astepta si am plecat', si alta e sa spui acelasi lucru

cu o alta durata si ritm, cu optimi, saisprezecimi si cu pauze de diferite

durate.

„Am venit aici am asteptat mult timp n-am mai putut astepta.., si am plecat'

In primul caz e vorba de calm, in al doilea de nervozitate, de enervare.

Asta o stiu bine cantaretii talentati : ei se tem sa pacatuiasca impotriva ritmului si, de aceea, daca partitura este scrisa in trei patrimi (3/4), atunci un adevarat cantaret va da celor trei sunete o egala durata. Daca insa compozitorul indica o nota intreaga, atunci adevaratul cantaret o va sustine pana la capat. Cand, conform muzicii, e nevoie de trioleti sau sincope, atunci un adevarat cantaret le va reda asa cum o cere matematica ritmului si a muzicii. Aceasta precizie produce o

influenta irezistibila. Arta cere ordine, disciplina, precizie si finisare. Chiar in cazurile in care e nevoie sa redai muzical aritmia, e nevoie de multa precizie. Si haosul si dezordinea isi au tempo-ritmurile lor.

Tot ce am spus pana acum despre muzica si despre cantareti se refera in egala masura si la noi, la artistii de drama. Exista insa o mare majoritate de cantareti doar cu numele, de oameni care canta fie ca au sau nu voce. Ei inlocuiesc cu neobisnuita usurinta optimi cu saisprezecimi, patrimi cu doimi, contopesc trei optimi egale intr-una singura s. a. m. d.

Din pricina asta cantecul lor e lipsit de precizie, de disciplina, de organizare, de finisaj, de toate calitatile necesare muzicii si devine dezor-

ganizat, diform, haotic. inceteaza de a mai ii o muzica si se transforma intr-o simpla etalare a vocii.

Acelasi lucru se petrece si in vorbire.

Iata, de pilda, actori ca Veselovski au un ritm incurcat in vorbire, care nu se schimba numai in decursul catorva propozitiuni, ci chiar in una si aceeasi fraza.

Adesea, jumatate de propozitiune e rostita intr-un tempo taraganat, iar cealalta intr-unui foarte grabit. Bunaoara rostesc rar si solemn fraza -„Onorati seniori de frunte' si las sa cada brusc, dupa o pauza lunga, cuvintele urmatoare: „si bunii mei stapani', pe care le rostesc foarte repede. Acelasi fenomen se observa chiar in cuvinte izolate. De pilda, prima jumatate a cuvantului „neaparat' e rostita repede si a doua se intinde pentru a fi mai convingatoare : „neaparatt'.

Multi actori neglijenti in ce priveste limba si neatenti in ce priveste cuvantul, datorita grabei lipsite de sens a vorbirii, omit finalele pana la o deplina inghitire a lor si rup cuvintele si frazele.

Schimbarea tempo-ritmului se vadeste si mai vie la unii actori de alte nationalitati.

Toate aceste fenomene n-ar trebui sa existe intr-o vorbire corecta si frumoasa, afara de cazul ca uneori se cuvine sa tinem seama de anumite imprejurari exceptionale, cand tetnpo-riimut este schimbat in mod intentionat pentru a corespunde caracteristicii rolului. Se intelege de la sine ca pauzele dintre cuvinte trebuie sa corespunda iutelii sau incetinelii vorbirii si sa pastreze acelasi tempo-riim. Intr-o convorbire sau recitare grabita opririle sunt mai scurte, si in cele incete sunt mai lungi.

Nenorocirea noastra e ca multi actori n-au studiat pana la deplina lor insusire elementele importante ale vorbirii : pe de o parte caracterul el lin, lunecos, plamada ei sonora, iar pe de alta parte - repeziciunea, usurinta, claritatea si precizia in rostirea cuvintelor. intr-adevar, pe scena rusa nu ti se intampla prea des sa auzi o vorbire rara, sonora, curgatoare sau in adevar iute, usoara. In marea majoritate a cazurilor pauzele sunt lungi, iar cuvintele dintre ele sunt rostite repede.

Pentru o vorbire solemna si rara insa, se cere in primul rand ca melodia cuvintelor si nu tacerea sa se intinda fara o oprire si sa cante.

Veti putea sa va creati o vorbire rara si ritmica recitind foarte rar, acompaniati de bat e metronomului si urmarind imbinarea cuvintelor in cadente verbale, gasindu-le o justificare interioara adecvata.

Dar si mai arareori poti auzi pe scena o vorbire repede buna, retinuta ca tempo, precisa ca ritm, clara ca dictiune, ca rostire si redare a gandului. Noi nu stralucim in vorbire precipitata, ca actorii francezi si italieni. Nu izbutim s-o facem precisa, ci ne iese cetoasa, greoaie, incurcata. Asta nu mai e o vorbire repede, ci o rostogolire, o scuipare sau o varsare de cuvinte. Vorbirea repede trebuie pregatita inoepind cu o vorbire foarte rara, exagerat de precisa. Aparatul vocal se pune la punct printr-o lunga si necontenita repetare a unora si acelorasi cuvinte si se obisnuieste treptat sa execute aceeasi munca in cel mai repede tempo. Asta cere exercitii permanente si voi trebuie sa le faceti, deoarece vorbirea scenica trebuie sa fie uneori o vorbire repede. Nu luati deci exemplu de la cantaretii prosti, nu destramati ritmul vorbirii. Luati pilda de la adevaratii cantareti si adoptati in vorbirea voastra precizia, masura justa si disciplina lor.

Redati just durata sunetelor, a silabelor, cuvintelor, acuitatea ritmului in imbinarea particelelor lor sonore ; formati din fraze cadente verbale ; reglementati raportul ritmic al frazelor intre ele ; pretuiti accentuarile juste si precise, tipice pentru sentimentele, pasiunile traite sau pentru crearea imaginii.

Ritmul precis al vorbirii ajuta unei trairi precise si invers : ritmul trairii ajuta unei exprimari precise. Fireste ca toate acestea au loc numai atunci cand aceasta precizie e bine motivata dinauntru cu situatii propuse sau cu magicul „daca'.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici a cerut sa se dea drumul metronomului mare si sa fie fixat la un tempo rar ; Ivan Platonovici, ca de obicei, marca tactul cu soneria.

Apoi s-a pus in functiune un metronom mic, care indica ritmul vorbirii. Arkadie Nikolaevici mi-a cerut sa vorbesc acompaniat de aceste metronoame.

56 Ce sa vorbesc ? nu intelegeam eu.

57 Ce vrei ! a raspuns el. Povesteste-ne o intamplare din viata dumi-tale, sau ce-ai facut ieri, sau la ce te-ai gandit astazi.

Am inceput sa-mi amintesc si sa povestesc ceea ce vazusem in ajun la cinematograf. Metronomurile bateau si soneria suna in acelasi timp, dar asta n-avea nici o legatura cu cuvintele mele.

Mecanismele lucrau de la sine, si eu vorbeam independent de ele.

Arkadie Nikolaevici a inceput sa rada si a spus :

58 Asta se cheama „muzica canta, iar steagul flutura'.

59 Nu e de mirare, pentru ca nu pricep cum trebuie sa vorbesc acompaniat de bataile metronomului, am explicat eu enervat, incercand sa ma justific. Se poate canta si se pot rosti versuri in ritm si dupa masura, stra-duindu-te ca cezura si scandarea sa coincida cu anumite batai ate metronomului. Dar cum sa faci acelasi lucru cu proza ? Nu inteleg in ce puncte anume trebuie sa aiba loc aceasta suprapunere, ma plangeam eu.

Si, intr-adevar, ba intarziam, ba accentuam prea repede, ba intindeam prea mult tempo-ul, ba il grabeam prea mult.

In toate aceste cazuri se producea o discordanta in raport cu bataile metronomului.

Dar iata ca deodata, absolut intamplator, s-au petrecut pe rand cateva suprapuneri si m-am simtit foarte bine din pricina lor.

Bucuria mea insa n-a durat mult. Tempo-ritmul pe care mi-1 insusisem intamplator a trait conform inertiei doar cateva secunde, apoi a pierit si iarasi a inceput discordanta.

Ma sileam sa pun la punct o noua suprapunere. Cautam sa ma adaptez la bataile metronomului, dar cu cat o faceam cu mai multa incordare, cu atat ma incurcam mai mult in ritm si cu atat ma stanjeneau mai tare bataile aparatului. N-am mai priceput nici eu despre ce vorbeam si, la urma urmelor, m-am oprit.

60 Nu pot! N-am simtul tempo-uui si simtul ritmului! am hotarat eu cu greu stapinindu-mi lacrimile.

61 Nu-i adevarat ! Nu te speria ! ma incuraja Arkadie Nikolaevici, esti prea exigent fata de tempo-ritm in proza. De aceea nu poate sa-ti dea ceea ce astepti de la el. Nu uita ca proza nu e un vers care poate fi scandat, asa cum actiunile obisnuite nu sunt dans. In proza coincidentele ritmice nu pot sa aiba o regularitate stricta, in timp ce in versuri si in dans sunt prevazute dinainte.

Oamenii plini de ritm au mai multe coincidente cu bataile, cei care nu prea au ritm au mai putine coincidente. Asta-i tot.

Eu caut sa inteleg care dintre voi apartine primei categorii si care celei de a doua.

Dumneata personal poti fi linistit - s-a corectat el - pentru ca te numar printre elevii cu ritm. Numai ca nu cunosti inca metoda care sa le ajute sa dirijezi tempo-ritmul. Ascultati atenti. Am sa va explic o taina insemnata a tehnicii vorbirii.

Tempo-ritmul exista si in proza, nu numai in muzica si in versuri. In vorbirea obisnuita insa, el e intamplator. In proza, tempo-ritmul e incurcat: o cadenta se rosteste intr-un ritm, urmatoarea in cu totul alt ritm. O fraza e lunga, alta e scurta si fiecare dintre .ele are ritmul ei special.

Toate acestea trezesc in primul moment o ingrijorare : ritmul e oare accesibil prozei ? !

In loc de raspuns, am sa va pun o intrebare : ati avut prilejul sa ascultati o opera, o arie, un cantec scris in proz*a si nu in versuri ? In asemenea opere notele, pauzele, cadentele, acompaniamentul muzical, melodia, tempo-ritmul se contopesc cu literele, silabele, cuvintele, frazele vorbirii. Toate, luate laolalta, formeaza sunetele muzicii armonioase, ritmice, dublate de subtextul cuvintelor. In aceasta imparatie a ritmului matematic, proza simpla suna aproape ca versul si capata armonia muzicii. Sa incercam si noi sa mergem pe aceeasi cale in vorbirea noastra in proza.

Sa ne aducem aminte ce se petrece in muzica. Vocea canta melodia cu cuvinte ; acolo unde sunt mai putine cuvinte decat note intra acompaniamentul sau se pun pauze, care umplu momentele ritmice calculate, neacoperite ale tactului.

In proza, facem acelasi lucru. Literele silabele, cuvintele inlocuiesc notele, iar pauzele, luftpauzele umplu momentele ritmice, care, in tactul verbal, nu sunt acoperite de textul literar.

Sunetele literelor, silabelor, cuvintelor, in sfarsit pauzele, precum stiti, sunt un material excelent pentru crearea celor mai variate ritmuri.

Atunci cand exista o permanenta coincidenta a silabelor si cuvintelor cu momentele puternice ale ritmului, vorbirea noastra in proza, pe scena, poate fi asemanata pana la un anumit grad cu muzica si cu versul.

Acest fenomen e vadit in- asa-numitele „poeme in proza' si in operele celor mai noi poeti, care s-ar putea numi „proza in versuri', atat de tare se apropie de vorbirea curenta.

Astfel, tempo-ritmul prozei se creeaza din alternarea momentelor puternice si slabe ale vorbirii cu pauzele.

Pentru asta trebuia nu numai sa vorbesti si sa taci, nu numai sa actionezi, dar si lipsit de actiune sa fii tot in tempo-ritm.

Pauzele si luftpauzele in vorbirea in versuri si proza capata o mai mare insemnatate, nu numai pentru ca ele sunt particele din linia ritmului, dar si pentru ca le e rezervat un rol important, activ in insasi tehnica crearii si stapanirii ritmului. Pauzele si luftpauzele pun de acord coincidentele momentelor puternice ale ritmului vorbirii, actiunii, trairii, cu aceleasi momente ale calculului interior.

Acest proces al completarii cu pauze si luftpauze a momentelor ritmice pentru care nu avem destule cuvinte este numit de unii specialisti „tatatironare'.

Am sa va explic originea cuvantului si atunci veti intelege mai bine procesul de care e vorba.

Cand fredonam o melodie ale carei cuvinte ne sunt necunoscute sau pe care le-am uitat, le inlocuim prin niste sunete care nu inseamna nimic, ca „ta-ta-ti-ra-ra' etc.

Si noi ne folosim de aceste sunete la calcularea in gand a pauzelor ritmice, care umplu lipsa de cuvinte si de miscare in cadentele noastre verbale. De aici si denumirea de „tatatironare'.

Va intimida pana acum caracterul intamplator al coincidentelor ritmice in vorbirea in proza. Sper ca v-ati linistit si ati inteles ca exista un mijloc de a lupta cu fenomenele intamplatoare. Acest mijloc e tataiironarea. El ne ajuta sa dam ritm vorbirii in proza.

…anul 19..

Intrand in clasa astazi, Arkadie Nikolaevici a cerut tuturor elevilor sa spuna in tempo ritm fraza cu care incepe Revizorul de Gogol.

„Domnilor, v-am poftit ca sa va aduc la cunostinta o veste dintre cele mai neplacute; in orasul nostru soseste un revizor'.

Elevii au rostit pe rand fraza, dar nu i-au realizat ritmul.

- Sa incepem cu prima jumatate a propozitiunii, a poruncit Arkadie Nikolaevici. Simtiti ritmul acestor cuvinte?

Raispunsurile au fost contradictorii.

- Puteti sa scrieti versuri folosind aceasta fraza si socotind-o primastrofa ? ne-a intrebat Arkadie Nikolaevici.

S-a pornit o impletire colectiva de versuri, in urma careia a iesit urmatoarea „creatiune' :

Domnilor, v-am invitat Sa va spun o veste mare, Voi, de care sunt legat, Ascultati cu incordare.

- Vedeti, s-a bucurat Tortov. Versurile sunt foarte proaste, dar totusi versuri ! Va sa zica in prima noastra cadenta exista ritm.

Acum sa versificam a doua jumatate a frazei : „ca sa va aduc la cunostinta o veste dintre cele mai neplacute', a propus Arkadie Nikolaevici.

Intr-o clipa am compus alte versuri proaste si pentru aceste cuvinte :

Veste trista, veste grea, Neplacuta si de spaima, Ce bucluc si ce belea ! Gura mea abia o-ngaima.

Aceasta opera noua ne-a convins si ea de prezenta ritmului si in a doua jumatate a frazei.

Am compus repede alte versuri, folosind si ultima cadenta verbala, si anume :

Un revizor aici, la noi, soseste !

Cum ? Vine un revizor ? Doamne fereste!

- Acum am sa va dau o sarcina noua, ne-a spus Arkadie Nikolaevici. Uniti toate cele trei poezii cu ritmuri diferite intr-una singura si cititi-o curgator, fara oprire, ca pe o singura „opera' de sine statatoare.

Multi elevi au inceput sa indeplineasca sarcina aceasta, dar n-au izbutit.

Variatele masuri ale fiecarei cadente de versuri, unite laolalta fortat, se indepartau parca cu ura una de alta si nu voiau sa se imbina pentru nimic in lume. A trebuit ca Tortov insusi sa se apuce de lucru.

- Eu am sa citesc, iar voi sa ma ascultati si sa ma opriti, daca o sa va supere prea tare incalcarea ritmului, s-a inteles el cu noi inainte de a incepe citirea.

Domnilor, v-am invitat

Sa va spun o veste mare,

Voi, de care sunt legat,

Ascultati cu incordare.

Tra-ta-ta-ta-hm-ta-ta-ta

Tra-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta

Veste trista, veste grea,

Neplacuta si de spaima,

Ce bocluc si ce belea !

Gura mea abia o-ngaima,

Un revizor aici, la noi, soseste !

Cum ? Vine un revizor ?

Doamne fereste !

De vreme ce nu m-ati oprit, cu toata confuzia versurilor, inseamna ca nu v-au izbit prea tare trecerile mele de la o masura de vers la alta, de la un ritm la altul.

Merg mai departe. Reduc toate versurile si le apropii de textul lui Gogol, ne-a vestit Arkadie Nikolaevici.

Domnilor, v-am invitat Sa va spun o veste rea, ta-ra-ra-ta - o belea : Un revizor ne-a picat.

Nimeni nu obiecteaza, inseamna ca fraza in proza poate fi ritmica, a rezumat Tortov.

Totul consta in a sti sa unesti laolalta frazele asemanatoare ca ritm.

Sa recunoastem acum ca „tatatironarea' ne ajuta in aceasta munca. Ea face aproape ceea ce face dirijorul orchestrei si al corului, care trebuie sa poairte pe toti muzicantii, pe toti cantaretii si dupa ei toata multimea ascultatorilor dintr-o parte a simfoniei, scrisa sa zicem in 3/4, intr-alta, scrisa in 5/4. Asta nu se face dintr-o data.

O masa de ascultatori care s-a obisnuit sa traiasca intr-o pairte a simfoniei, cu o anumita viteza si masura, nu poate sa se acomodeze dintr-o data cu tempo-ul, cu ritmul schimbat total din partea urmatoare a simfoniei.

Adesea dirijorul trebuie sa ajute masa intreaga de interpreti si ascultatori sa treaca intr-o unda noua de ritm. Pentru asta e nevoie de calcule preliminare ajutatoare, de o „tatatironare' de acest gen, pe care dirijorul o indica cu grija, cu bagheta lui. El nu-si realizeaza sarcina dintr-o data, ci ii trece pe interpreti si pe ascultatori printr-o serie de trepte ritmice intermediare, care-i duce gradat spre un calcul nou.

Noi trebuie sa facem acelasi lucru, ca sa trecem.dintr-un tact verbal cu tempo-ritmul sau, in alt tact verbal cu o alta viteza si masura. In aceasta munca diferenta intre noi si dirijor consta in faptul ca el o face in vazul tuturor, cu ajutorul baghetei, iar noi o facem pe ascuns, inauntrul nostru, cu ajutorul calculului in gand sau cu „tatatironarea'.

Noi, actorii, avem nevoie de aceste treceri, ca sa pasim cu precizie si claritate intr-un tempo-ritm nou, sa tragem fara sovaire dupa noi obiectul comunicarii si, o data cu el, pe toti spectatorii.

„Tatatironarea' in proza reprezinta acea punte care uneste cele mai variate firaze sau cadente ale celor mai variate ritmuri.

La sfarsitul lectiei, acompaniati de metronom, am stat -de vorba simplu, ca in viata, straduindu-ne insa ca accentele puternice ale cuvintelor si silabelor sa coincida acolo unde era posibil cu bataile metronomului.

Puneam o serie de cuvinte si firaze in intervalele dintre aceste batai, asa ca sa fie posibil, fara a schimba sensul, sa le facem sa coincida logic si just cu bataile metronomului. Am putut de asemenea sa completam prin calcule si pauze cuvantul care lipsea din tact. Fireste ca o asemenea citire e si ea foarte arbitrara si intamplatoare. Totusi ea crea o armonie si imi dadea curaj.

Arkadie Nikolaevici acorda o mare insemnatate influentei tempo-ritmu-lui asupra trairii.

…anul 19..

F a mu so v „- Ce intamplare, frate Molcialin, tu sa fii ?

M o 1 c i a 1 i n

- Eu.

Famusov

- Dar pentru ce aicea la ora asa tarzie ?' a rostit Arkadie Nikolaevici. Era o replica din primul act al piesei Prea multa minte strica de Griboedov. Apoi, dupa o oarecare pauza, a repetat:

- i_a te uita ce intamplare ! Tu sa fii, fratiorul meu Molcialin ?

62 Da, eu sunt.

63 Cum te afli aici si de ce tocmai acum ?'

Aceleasi fraze, rostite in proza, erau lipsite si de ritmul versurilor, si de rima.

- Sensul e acelasi ca si in versuri, dar ce diferenta ! In proza, cuvintele s-au destramat, si-au pierdut densitatea, precizia, claritatea si ascutimea a explicat Arkadie Nikolaevici. In versuri insa toate cuvintele sunt necesare si nimic nu e de prisos. Ceea ce se spune in proza printr-o fraza intreaga, se reda adesea in versuri cu un cuvant sau doua. Si ce slefuire, ce cizelare!

Se va spune ca diferenta esentiala intre cele doua citate in versuri si in proza, pe care le-am comparat ca sa va dau un exemplu, se iveste din pricina ca primele sunt scrise de Griboedov, iar celelalte sunt nascocite la intamplare de mine.

Da, e adevarat. Totusi, eu afirm ca daca chiar cel mai mare poet ar scrie proza, tot n-ar putea reda prin ea valoarea versurilor lui Griboedov : precizia ritmului si ascutimea rimei lor. De pilda, in intalnirea cu Famusov din primul act, Molcialin are un singur cuvant ca sa-si exprime groaza si panica : ,,Eu.' Dupa care urmeaza intrebarea si replica lui Famusov, care se ispraveste cu cuvantul „tarzie'.

Simtiti voi precizia, finisajul ritmului si taria rimei : „fii' si „tarzii' ?

Interpretul lui Molcialin trebuie sa aiba sentimentul necesar trairii si sa poata exprima spaima, confuzia, servilismul, scuzele ce se ascund indaratul cuvintelor, pe scurt, sa redea intreg subtextul trait de Molcialin.

Versurile trebuie altfel simtite decat proza, pentru ca au o alta forma.

Dar se poate spune si invers : versurile au o alta forma, pentru ca subtextul lor este trait intr-un cu totul alt mod.

Una din deosebirile esentiale dintre formele vorbirii in proza si acelea in versuri consta in faptul ca au diferite tempo-ritmuri, ca dimensiunile lor influenteaza intr-un fel diferit asupra memoriei noastre emotionale, asupra amintirilor, sentimentelor, trairilor.

Pornind de aici, stabilim o regula : cu cat vorbirea in versuri sau in proza e mai ritmica, cu atat mai precis trebuie sa fie traite gandurile, sentimentele si intregul ei subtext. Si invers: cu cat gandurile, sentimentele si trairile sunt mai .precise si mai ritmice, cu atat ele au mai multa nevoie de ritmica exprimarii verbale.

Asa se manifesta noul aspect al influentei tempo-ritmului asupra sentimentului si a sentimentului asupra tempo-ritmului.

Tineti minte cum ati batut si dirijat tempo-mie si ritmurile diferitelor stari de spirit, actiuni, imagini chiar, care se conturau in imaginatia voastra.

Atunci bataile moarte si tempo-ritmurile lor va stimulau memoria emotionala, sentimentul si trairile.

Daca ati izbutit s-o faceti cu ajutorul simplelor batai, atunci e cu atat mai usor sa obtineti acelasi lucru cu ajutorul sunetelor vii ale glasului omenesc, al tempo-ritmului literelor, silabelor si cuvintelor care ascund in ele un subtext.

Chiar atunci cand nu intelegem de loc sensul cuvintelor, sunetele lor

actioneaza asupra noastra prin tempo-ritm. imi aduc aminte, de pilda, de monologul lui Corado din melodrama Familia criminalului, in interpretarea lui Tomaso Salvini. In acest monolog ocnasul isi descrie evadarea din temnita.

Nu cunosteam limba italiana, nu intelegeam : ceea ce povestea artistul, dar simteam puternic, impreuna cu el, toate subtilitatile trairilor lui. Asta se datora in mare parte, in afara de minunatele intonatii ale artistului, tempo-ritmului neobisnuit de precis si expresiv al vorbirii lui.

Aduceti-va aminte si de o serie intreaga de versuri in care se contureaza cu ajutorul tempo-ritmului imagini sonore ca sunetul clopotelor, trapul cailor.

De pilda :

E noapte si Clopote bat. Vecernia S-aude-n sat sau Regele Ielelor (Goethe) :

Wer reitet so spat durch Nacht und Wind ? Das ist der Vater mit seinem Kind[1]

…anul 19..

- Voi stiti ca vorbirea nu se formeaza numai din sunete, dar si din pauze, a explicat astazi Arkadie Nikolaevici. Atat unele, cat si celelalte trebuie sa fie patrunse de tempo-ritm.

Tempo-ritmul traieste in actor si se manifesta in el tot timpul cat se afla pe scena, atat in actiuni si miscari, cat si in nemiscare, atat in vorbire, cat si in tacere. Sa urmarim acum cum se combina intre ele tempo-u si ritmul in aceste momente de miscare, de lipsa de actiune, de vorbire si de pauze. Aceasta problema e deosebit de importanta si de grea in vorbirea in versuri.

Voi vorbi despre ea.

Greutatea sta in faptul ca in vers exista o limita a duratei pauzei, limita care nu poate fi depasita fara consecinte, pentru ca o pauza intinsa peste masura rupe linia tempo-ritmului vorbirii. Datorita acestui lucru, atat vorbitorul cat si ascultatorul uita de viteze, de masura anterioara a versului si parasesc tempo-u si ritmul, asa ca ulterior trebuie sa revina la ele.

Asta sparge versul, il despica. Totusi, se intampla uneori ca insasi piesa sa ceara unele opriri indelungate de acest fel, opriri care introduc in vers actiuni lungi, tacute. Iata, de pilda, prima scena a primului act din Prea multa minte strica. Liza ciocaneste in usa dormitorului Sofiei, ca sa puna capat intalnirii de dragoste, care s-a prelungit pana in zori, a domnisoarei ei cu Molcialin. Scena decurge asa :

Liza

(Langa usa camerei Sofiei)

Aud ei, dar nu vor sa inteleaga.

(Pauza. Vede ceasul, chibzuieste:)

Ia sa-ntorc, ce-o fi sa fie,

a ceasului sonerie.

(Pauza. Liza se duce ta ceas, deschide capacul, intoarce mecanismul sau apasa pe buton, ceasul incepe sa sune. Liza face ci(iva pasi de dans.)

Intra Famusov

Liza

Vai, domnul !

Famusov

Da, domnul.

(Pauza. Famusov se duce la ceas, deschide capacul, apasa pe buton, ii opreste soneria.)

Ia te uita, strengarito ! va sa zica tu?

Si eu nu-mi puteam da seama cum timpul trecu I

Dupa cum vedeti, in aceste versuri sunt cuprinse pauze foarte lungi, la care te obliga actiunea insasi. Trebuie sa adaugam ca greutatea de a respecta pauzele in vorbirea in versuri se mai complica si prin grija de a respecta rimele.

O pauza prea lunga intre cuvintele „tu' si „trecu' ori intre „fie' si „sonerie' te sileste sa uiti cuvintele care rimeaza, ceea ce omoara rama, iar o intrerupere prea scurta si o actiune grabita, inghesuita, violeaza adevarul si credinta in autenticitatea actiunii care se savarseste. E necesar sa combinam deci timpul cu pauzele dintre cuvintele rimate si cu adevarul actiunii. In toate aceste momente de alternare a vorbirii cu pauze si cu actiuni tacute „tatatironarea' mentine ritmul interior.

Multi interpreti ai rolurilor Lizei si al lui Famusov, temandu-se de pauzele indelungate ale vorbirii tacute, executa mult prea grabiti actiunile obligatorii cerute de piesa, ca sa ajunga din nou, cat mai repede, la cuvintele si la tempo-ritmul anterior, abandonat. Se creeaza atunci o graba care omoara adevarul si credinta in actiunile care se savarsesc pe scena. Graba minimalizeaza subtextul, trairea lui si, in acelasi timp, tempo-ritmul interior si exterior. Cine are nevoie de actiuni, de pauze, de vorbire si tacere, lipsite de subtext si de un tempo-ritm just ? Aceasta minimalizare a actiunii si a vorbirii devine pur si simplu o confuzie scenica. Confuzia omoara viata, iar ceea ce nu e justificat nu e convingator. Si una si cealalta sunt plictisitoare pe scena si nu atrag atentia spectatorilor, ci, dimpotriva, slabesc interesul fata de ceea ce se petrece pe scena. Toate aceste conditii nu scurteaza, ci, dimpotriva, lungesc pauzele dintre versuri, care par din pricina asta si mai lungi. Iata de ce actorii despre care vorbesc eu se reped zadarnic cu atata graba la ceas si il rasucesc sau il opresc cu atata zor. Ei isi tradeaza in felul acesta neputinta : frica de pauze, graba nejustificata si lipsa subtextului. Trebuie sa se procedeze altfel, si anume : actiunea sa fie indeplinita conform sentimentului adevarului si ritmului, cu calm, fara graba, dar si fara sa se lungeasca prea mult pauza vorbirii, fara sa se opreasca calculul launtric.

Cand se vorbeste iar dupa o pauza lunga, trebuie sa se sublinieze mai intens, pentru o secunda, tempo-ritmut versificarii. Asta il va ajuta si pe interpret, si pe spectatori. In aceste clipe „tatatironarea' ne va aduce din nou un serviciu nepretuit. In primul rand, ea umple pauza lunga cu calculul ritmic facut in gand, in al doilea rand, il insufleteste, in al treilea rand, tine legatura cu tempo-ritmul frazei anterioare intrerupte de pauza, in al patrulea rand, „tatatironarea' facuta in gand ne introduce, la reluarea recitarii, in tempo-ritmul anterior.

Iata ce se produce in acest timp in vorbirea cu pauze si intre versuri:

Liza se duce la ceas deschide capacul Apasa pe buton ceasul incepe sa cante Liza danseaza

Famusov intredeschide usa

Famusov se furiseaza

Liza il vede, face cativa pasi

Ia sa-ntorc, ce-o fi sa fie, Trata ta ta ta ta ta A ceasului sonerie. Tra tata tata ta ta

Tra tata tata ta ta Trata ta ta ta tata Tra ta ta ta ta ta tata

Tra ta ta ta ta ta ta Tra ta ta ta ta ta ta

Famusov Ia te uita, strengarite»! va sa zica tu?

Dupa cum vedeti, in vorbire nu e destul sa vorbesti ritmic, dar trebuie sa si taci ritmic. Rostirea cuvintelor trebuie impletita cu pauzele. Nu trebuie sa le privim separat, ci in imbinarea lor. M-am oprit intai la versuri, pentru ca masura rostirii cuvintelor si ritmicitatea pauzelor e mai vadita in ele decat in proza.

Nu e treaba mea sa va invat sa faceti versuri, nici macar sa recitati versuri. Asta are s-o faca un specialist. Eu va fac numai sa cunoasteti unele procedee ale practicii mele personale. Ele va vor fi de folos in munca.

Din toate cele spuse, v-ati putut convinge cat de important e rolul tempo-ritmului. El strabate ca un fir, o data cu actiunea principala si cu subtextul, liniile actiunii, vorbirii, pauzelor, trairii si intruchiparii ei XIII.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici ne-a controlat tempo-ritmul vorbirii. L-a chemat intai pe Puscin, care a recitat monologul lui Salieri si s-a prezentat satisfacator din punctul de vedere al tempo-ritmului.

Arkadie Nikolaevici si-a adus aminte de interpretarea lui Puscin la lectiile trecute, in exercitiul cu tava si a spus :

- Iata o pilda de felul cum in unul si acelasi om traiesc laolalta

aritmia actiunii cu ritmicitatea vorbirii, fie ea si putin seaca, si insuficient

de saturata launtric

Apoi a fost chemat pentru control Veselovski, care, spre deosebire da Puscin, se evidentiase intr-una din lectiile trecute la exercitiul cu tava. Dar astazi, dupa ce a recitat, nu se mai poate spune acelasi lucru despre interpretarea lui.

- Iata un model de felul in care un om cu ritm in domeniul mis

carii, poate fi in acelasi timp aritmie in vorbire, a spus Arkadie Niko

laevici despre Veselovski.

Apoi a recitat Govorkov.

Arkadie Nikolaevici a observat, in legatura cu interpretarea lui, ca printre artisti exista si unii care si-au fixat, o data pentru totdeauna, un singur tempo-ritm pentru toate rolurile, actiunile, vorbirile, tacerile.

Govorkov, dupa parerea lui Arkadie Nikolaevici, face parte dintre acesti actori uniformi in viteza si masura lor.

Persoanele care apartin acestei categorii adapteaza tempo-ritmurile la un emploi fix : un tata „nobil' isi are tempo-ritmul sau permanent si „nobil' ; „o ingenua' isi are ritmul ei „tanar', nelinistit, grabit ; comicii, eroii si eroinele au un tempo-ritm al lor, stabilit o data pentru totdeauna pentru toate rolurile.

Govorkov, cu toate ca viseaza sa joace „eroi', si-a format viteza ^i masura „raisonneur"-ului.

- E pacat - a spus Arkadie Nikolaevici - pentru ca asta ucide viata. Mai bine si-ar fi pastrat pe scena tempo-ritmul sau propriu, ome

nesc. Acesta macar nu se opreste la o singura viteza, ci traieste si frea

mata necontenit.

Arkadie Nikolaevici ne-a ascultat as'tazi si pe mine, pe Pasa, pe Umnovih si pe Dimkova.

Pare-se ca s-a saturat de noi si s-a lamurit asupra tempo-ritmului vorbirii noastre in scenele din Othello si Brand.

Maloletkova n-a recitat, pentru ca nu are repertoriu. Veliaminova este un „alter ego' a lui Govorkov.

Asa ca „vizionarea tempo-ritmului' n-a luat mult timp. In locul unei concluzii asupra vizionarii care a avut loc, Arkadie Nikolaevici ne-a explicat urmatoarele :

- Multi artisti sunt captivati numai de forma vorbirii versificate, de ritmul si rama ei si uita total subtextul si tempo-ritmul interior al sentimentului si trairii.

Acesti actori indeplinesc cu precizie toate cerintele exterioare ale vorbirii versificate, ajungand pana la pedanterie. Ei rostesc raspicat, cu grija, rimele, scandeaza versurile, accentueaza mecanic momentele tari si se tem grozav sa nu incalce masura matematica precisa a ritmului. Se mai tem si de pauze, pentru ca simt golurile din subtext. De fapt nici nu-1 au, iar fara el nu te poti apropia cu dragoste de text, pentru ca cuvantul care nu a prins viata inauntru nu spune nimic sufletului.

Nu te pot interesa decat in chip exterior ritmurile si rimele sunetelor rostite „an und fur sich' '.

Asa se naste acea recitare mecanica a „poeziei', care nu poate ii recunoscuta drept o vorbire versificata.

Acelasi lucru se petrece la actorii din aceasta categorie si cu tempo-ul.

Ei urmaresc neclintit tot timpul recitarii o singura viteza, fara sa stie ca tempo trebuie sa traiasca continuu fara oprire, sa vibreze, sa se schimbe pana la o anumita treapta, nu sa incremeneasa pe loc.

Aceasta atitudine fata de tempo, golirea lui de sentiment difera foarte putin de cantecul flasnetei sau de ciocanitul mecanic al batailor metronomului. Comparati aceasta intelegere a vitezei cu atitudinea pe care o are fata de ea un dirijor genial de felul lui Nickisch.

Pentru asemenea muzicanti, „andante' nu reprezinta un „andante' neschimbat, iar „allegro' nu e un continuu „allegro'. in primul se strecoara pe nesimtite al doilea, iar in al doilea, primul. Aceste oscilatii dau viata care lipseste din calculul mecanic ilustrat de bataile metronomului. Intr-o orchestra buna, si tempo se schimba mereu pe nesimtite si se ras-fringe asemenea unui curcubeu.

Toate acestea se refera si la profesiunea noastra. Si noi avem mestesugari printre regizori si actori, dar avem si dirijori minunati. Primii dau vorbirii un tempo plictisitor, uniform,, formal, pe cand ceilalti au un tempo infinit de variat, de insufletit si expresiv. Trebuie oare sa explicam ca actorii care se comporta formal fata de tempo-ritm nu vor stapani niciodata forma versificata a vorbirii ?

Cunoastem si alte metode de recitare pe scena, in cadrul carora masura tempo-ritmului e intr-atata neluata in seama. incat versurile se transforma aproape in proza.

Asta se petrece adesea din pricina unei excesive, exagerate adanciri a subtextului, fara nici o corespondenta cu forma gratioasa a textului.

Trairea lor este ingreunata de pauze psihotehnice, de teme launtrice greoaie, de o psihologie complicata, confuza.

Toate acestea creeaza un tempo-ritm interior greoi si un subtext psihologic complicat, care prin complexitatea lor sunt greu de turnat in forma verbala versificata.

Daca ai o voce joasa, profunda, de soprana dramatica sortita repertoriului wagnerian, nu poti interpreta o arie usoara de soprana lejera, de coloratura.

Tot asa nu e de loc cu putinta sa redai o traire extrem de profunda, de grea, cu usoarele ritmuri si rime ale versului griboedovian.

Asta inseamna oare ca versurile nu pot fi profunde ca sentiment si continut ? Fireste ca nu. Dimpotriva, noi stim ca ne place sa recurgem la forma versului pentru transmiterea trairilor inalte si a patosului tragic.

Trebuie oare sa adaugam ca actorii care au un subtext extrem de greoi, incarcat fara sa fie nevoie, nu vor stapani niciodata forma in versuri ?

Al treilea tip de actori se gaseste la mijloc, intre primele doua. Lor le place tot atat de mult subtextul cu tempo-ritmul interior si cu trairea lui, cat si textul in versuri cu tempo-ritmul lui exterior, cu forme sonore, cu masura si precizie. Actorii de acest tip se comporta cu versul cu totul altfel. Ei intra in undele tempo-ritmului inca inainte de recitare si raman tot timpul in ele. In acest caz, nu numai recitarea, dar si miscarile, si umbletul, si emiterea de raze, si trairea insasi se umplu necurmat de undele aceluiasi tempo-ritm. Acesti actori nu le parasesc nici in timpul vorbirii, nici in momentele de tacere, nici in pauzele logice si psihologice, nici in actiune si nici in lipsa de actiune.

Artistii de acest tip, saturati launtric de tempo-ritm, dispun liber de pauze, pentru ca ele nu sunt moarte, ci vii, pentru ca pauzele lor sunt saturate interior de tempo-ritm ; ele sunt incalzite dinauntru de sentiment si motivate de nascocirea imaginatiei.

Asemenea actori poarta in ei permanent si invizibil un metronom, care acompaniaza in gand fiecare cuvant al lor, fiecare actiune, gandire si sentiment.

Numai in asemenea conditii forma versificata nu stanjeneste actorul si trairile acestuia, ci le da o deplina libertate pentru actiunea interioara si exterioara. Numai in asemenea conditii se creeaza in timpul procesului interior de traire si a acelui exterior de intruchipare verbala, in forma versificata, un singur tempo-ritm comun si o deplina contopire a sub-textului cu textul.

Cand insisi actorii simt ca e just ceea ce transmit, devin dintr-o data destul de ritmici in exprimarea verbala si in actiunile lor de traire. Asta se petrece tot din pricina legaturii stranse dintre ritm si sentiment. Dar, atunci cand sentimentul nu prinde viata de la sine si trebuie sa te apropii de el cu ajutorul ritmului, aceiasi oameni devin neputinciosi.

Ce fericire e sa stapanesti simtul tempo-ului si al ritmului ! Cat de important e sa ai grija din timp de dezvoltarea lui ! Din pacate, exista printre actori multi oameni cu simtul tempo-ritmului nedezvoltat.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici a spus :

„A venit timpul sa facem bilantul indelungatei noastre munci. Sa trecem in revista repede tot ce s-a facut. Tineti minte cum bateam din palme si cum starea de spirit creata de aceasta bataie ne provoca mecanic sentimente corespunzatoare ? Tineti minte cum ciocaneam tot ce ne trecea prin cap : ba un mars, ba zgomotul trenului expres in miscare, ba niste conversatii ? Ciocaniturile creau si ele o stare de spirit si provocau trairi, daca nu in ascultatori, cel putin in cei care

ciocaneau. Tineti minte cele trei sonerii inainte de plecarea trenului si sincerele voastre emotii de calatori ? Tineti minte cum va amuza tempo-ritmul, cum, cu ajutorul metronomului inchipuit, ati provocat in voi cele mai variate trairi ? Tineti minte exercitiul cu tava si toate transformarile voastre interioare si exterioare, de la un presedinte al unei asociatii sportive, la un chelner beat dintr-o-gara mica? Tineti minte jocul vostru acompaniat de sunetul muzicii ?

Toate aceste studii si exercitii in domeniul actiunii tempo-ritmului au creat de fiecare data dispozitii noi si au provocat un sentiment si o traire corespunzatoare.

Am facut exercitii analoage si in domeniul cuvantului. Tineti minte cum vorbirea in patrimi, optimi, duoleti si trioleti influenta asupra starii voastre sufletesti ?

Aduceti-va aminte de experientele pe care le-ati facut pentru contopirea vorbirii in versuri cu pauzele ritmice de actiune ! Cat folos v-a adus metoda tatatironarii in aceste exercitii ! Cum unea cuvintele si miscarile, ritmul comun al vorbirii in versuri si al actiunii masurate, precise !

In toate aceste exercitii de care am pomenit mai sus, se producea intr-o masura mai mare ori mai mica, intr-un fel sau altul, un singur lucru : se crea in interior sentimentul si trairea.

Aceasta ne da dreptul sa recunoastem ca tempo-ritmul actioneaza mecanic, intuitiv sau constient, asupra vietii noastre interioare, asupra sentimentului nostru si trairii. Acelasi lucru se petrece si in timpul creatiei atunci cand ne aflam pe scena.

Acum ascultati-ma cu toata atentia, pentru ca am sa va vorbesc despre un lucru foarte important nu numai in domeniul tempo-ritmului. de care ne ocupam acum, dar si in domeniul intregii noastre creatii.

Iata in ce consta noua noastra descoperire, atat de insemnata.

Dupa o pauza, Arkadie Nikolaevici a inceput sa explice solemn :

- Tot ceea ce ati aflat despre tempo-ritm, ne duce la convingerea ca el e cel mai bun prieten si colaborator al sentimentului, pentru ca e adesea stimulentul direct, nemijlocit, uneori chiar mecanic, al memoriei emotionale, prin urmare chiar al trairii interioare.

De aci urmeaza, fireste, ca :

Nu poti simti just in cadrul unui tempo-ritm nejust, necorespunzator.

Nu poti gasi un tempo-ritm just, fara a trai in acelasi timp sentimentele corespunzatoare lui.

Intre tempo-ritm si sentiment si, invers, intre sentiment si tempo-ritm exista o relatie de interdependenta si de reciprocitate.

Patrundeti mai adanc ceea ce va spun si apreciati pana A& capat descoperirea noastra. Ea e de o importanta exceptionala. E vorba despre influentarea nemijlocita, deseori mecanica, a

sentimentului nostru capricios, arbitrar, neascultator si fricos, prin tempo-ritmul exterior; de influentarea acelui sentiment caruia nu i se poate porunci nimic, care se sperie de cea mai mica constrangere si se ascunde in tainitele cele mai adinei, unde devine inaccesibil; a acelui sentiment pe care puteam sa-l influentam pana acum numai pe cale indirecta, prin momeli. Si deodata, acum, s-a gasit o cate de apropiere directa, nemijlocita, de el!!!

Asta e o mare descoperire ! Si daca e asa, atunci tempo-ritmul piesei sau al rolurilor pe care l-ai prins just poate sa cuprinda de la sine, intuitiv, cateodata mecanic, sentimentul artistului si sa provoace o traire justa.

Intrebati-i pe cantareti ce inseamna pentru ei sa cante sub bagheta unui muzician de geniu, care ghiceste tempo-ritmul just, caracteristic operei.

„Nici noi nu< ne mai cunoastem !' exclama entuziasmati cantaretii, inaripati de talentul si sensibilitatea dirijorului genial.

Dar inchipuiti-va ca, dimpotriva, cantaretul a simtit si trait just partitura si rolul si deodata, pe neasteptate, se intalneste pe scena cu un tempo-ritm nejust, care ii contrazice sentimentul. Asta va ucide inevitabil si trairea, si sentimentul, si chiar rolul, precum si starea de spirit scenica a artistului, necesara in conditiile creatiei.

Tot asa se petrec lucrurile si in profesiunea noastra, cand tempo-ritmul nu corespunde trairii sentimentului si intruchiparii in actiune si vorbire.

La ce concluzie ajungem in cele din urma ?

La o concluzie neobisnuita, care deschide posibilitati largi in psiho-tehnica noastra, si anume : noi dispunem de stimulente directe, nemijlocite, pentru fiecare dintre motoarele vietii noastre psihice.

Asupra intelectului influenteaza nemijlocit: cuvantul, textul, ideea, reprezentarile, care provoaca procesul de gandire. Asupra vointei influenteaza nemijlocit: supratemele, temele, actiunea principala. Asupra sentimentului insa, influenteaza nemijlocit tempo-ritmul.

Nu e oare asta o cucerire insemnata pentru psihotehnica noastra ?!

IX

SCHEMA A CEEA CE S-A STUDIAT PANA ACUM

…unul 19..

Astazi a trebuit sa ma duc la Rahmanov pentru o treaba. El era foarte ocupat cu o chestiune urgenta : lipea, cosea, desena si colora. In incapere era o mare dezordine, ceea ce o ingrozea pe nevasta lui, care e o buna gospodina.

64 Ce pregatiti aici ? m-am interesat eu.

65 O surpriza, prietene ! Nu pentru o gluma, fii sigur, ci cu un scop pedagogic serios. Pana maine trebuie sa fac o gramada de steaguri, imi sopti cu inflacarare Ivan Platonovici secretul lui.

66 Si nu steaguri oarecare, ci neaparat frumoase, ca sa poata fi atarnate pe peretele clasei. E grozav ! Si nu le va privi oricine, ci chiar Arkadie Nikolaevici Tortov El insusi ! Trebuie sa atarne acolo si sa ilustreze in chip clar schema generala a „sistemului'. Ca sa ti-1 insusesti mai bine, trebuie sa-1 vezi cu ochii, dragul meu. Asta e important si folositor, intregul, precum si corelatia partilor, se memorizeaza mai bine cu ajutorul desenului si al imaginii.

Dupa aceea Ivan Platonovici a inceput sa-mi explice sensul schemei avute in vedere.

Pesemne ca ne-am apropiat in programul nostru scolar de un moment foarte important si anume de sfarsitul studiului „muncii actorului cu sine insusi'.

- Am parcurs totul, fireste, in liniile cele mai generale, s-a grabit sa spuna Ivan Platonovici. Pe urma, de o suta de ori, toata viata, vom reveni si vom studia neincetat materialul parcurs. Totusi, deocamdata, „sfarsitul e incoronarea oricarei opere'. Asa ca am sa v-o ofer maine aceasta cununa, fii linistit!

Mi-a aratat cu mandrie si cu o bucurie copilareasca gramada de materiale care se afla pe jos, in fata lui.

- Maine vom instala sarbatoreste in clasa tot ce e pregatit aici. In ordine, asa cum se nasc lucrurile, unele din altele, sistematic. Grozav ! Si toti vor vedea limpede ce s-a facut in decurs de doi ani!

Rahmanov vorbea necontenit si asta il ajuta sa lucreze. Au mai venit si doi butaforisti si s-au apucat de treaba. M-am simtit ademenit si eu si am vopsit cu ei pana seara, tarziu.

…anul 19..

Astazi, cand a venit la lectie, Rahmanov ne-a anuntat ca toate drapelele, panglicile, bucatile de panza vor fi atarnate la locul lor pe peretele din dreapta al salii de spectacol, care va fi inchinat schemei „Munca cu sine insusi'. In ce priveste peretele opus, cel din stanga, cu timpul se va aranja pe el schema „Muncii de pregatire a rolului', care se va face anul viitor

- Si asa, dragii mei, partea dreapta a parterului va inchipui „Munca cu sine insusi', cea stanga - „Munca de pregatire a rolului'. Trebuie

sa gasim pentru fiecare steag, panglica, bucata de panza locul corespun

zator, ca totul sa fie just, dupa „sistem' si frumos.

Dupa cele spuse, toata atentia noastra s-a indreptat asupra peretelui din dreapta camerei. Conform planului lui Rahmanov, el a fost impartit in doua jumatati, pentru cele doua parti din care se compune „Munca ca sine insusi'. Una dintre ele inchipuie „Procesul trairii', iar cealalta „Procesul intruchiparii'.

Artei ii place ordinea, dragii mei, de aceea sa asezam tot ce ati perceput in acesti ani si ce se mai gaseste nelamurit acum in capul vostru. Steagurile au fost puse langa peretele din dreapta, conform rafturilor din memoria voastra.

Viuntov, care participa activ la aceasta munca, si-a scos haina si aranja frumos cea mai mare bucata* de panza, pe care era scris un aforism al lui Puskin XIV. Tanarul neastamparat se cocotase pe scara si aseza lozinca in coltul din stanga, de sus al peretelui. Dar Ivan Platono-vici s-a grabit sa-1 opreasca.

67 Dragul meu ! Unde o pui, unde ? striga el. Nu atarna nimic fara sens! Nu se poate asa !

68 Zau ca e frumos asa ! Fara gluma ! se jura tanarul expansiv.

69 N-are sens, dragul meu, il asigura Ivan Platonovici. Cand oare s-a mai vazut ca temelia sa fie sus ? Asta 'e un lucru important! Caci aforismul lui Puskin este baza bazelor. Pe el se intemeiaza intregul „sistem'. Va asigur : Asta e, cum s-ar spune, baza noastra creatoare. De aceea, prietene, coboara numaidecat panza cu deviza. Asta e ! In locul cel mai vizibil. Si nu numai pentru partea din stanga a peretelui, ci si pentru cea din dreapta. Pentru ca lozincile principale vor avea o valoare egala in raport si cu partea stanga, si cu partea dreapta, atat cu „Procesul trairii', cat si cu „Procesul intruchiparii'. Asa sta treaba ! Unde e locul cel mai de seama ? Aici, jos, in mijlocul peretelui. Puneti aici aforismul lui Puskin!

Am luat panza de la Viuntov si, impreuna cu Sustov, am inceput s-o fixam pe locul indicat, jos, in mijlocul peretelui, aproape de podea. Dar Ivan Platonovici ne-a oprit. El ne-a explicat ca jos de tot se va intinde, ca un fel de panel, o fasie lunga de culoare inchisa, pe care va sta scris : „Munca cu sine insusi'. Ea se va intinde de-a lungul intregului perete, deoarece e in legatura cu tot ce va fi atarnat acum si mai tarziu pe partea dreapta a salii de spectacol.

- Aceasta fasie va cuprinde toate celelalte steaguri. Asta e !

In timp ce tapiterul si Viuntov indeplineau munca ce le fusese data, eu si Ivan Platonovici priveam cum Umnovih, in calitate de desenator ocazional, desena proiectul de asezare si de grupare artistica a drapelelor.

- Si la dumneata, prietene, baza bazelor, cum s-ar spune grundul, temelia pe care se construieste totul - bucata de panza cu inscriptia „Activitate si actiune' XV - a zburat prea sus. Asta nu-i o gluma ! Trebuia s-o cobori alaturi de aforismul lui Puskin, deoarece e o deviza tot atat de importanta ca si maxima lui Alexandr Sergheevici.

70 Ia te uita ! Aceeasi bucata nu se poate deosebi cu.nimic de prima! a strigat Viuntov, aranjand un material de aceeasi culoare cu a celorlalte doua bucati de adineauri.

71 Si asta e o deviza, a treia baza, cum s-ar spune, a adaugat Ivan Platonovici, fixand jos pe panou, in dreapta aforismului lui Puskin, un afis cu inscriptia : „Subconstientul prin constient.' ' Uite, asa e bine, dragii mei ! Acum am pus temelia, baza pentru partea stanga si pentru cea din dreapta. Ramane doar sa se fixeze pe jumatatea din stanga a peretelui locul pentru altarul „Trairii', iar pe cea din dreapta pentru altarul „intruchiparii'.

Iata aceste fasii : „Traire' si „intruchipare'. Fiecare din ele consti

tuie numai jumatate din „Munca cu sine insusi'. Nu e gluma ! Totul e

prevazut, fiti siguri. Si iata o familie intreaga de stegulete mici. Toate

sunt de o singura culoare si de acelasi format. Toate acestea reprezinta

elementele starii de spirit scenice: Iata sentimentul adevarului, iata me

moria emotionala, atentia si obiectul ^

72 Stati, stati - a sarit Ivan Platonovici - ati uitat ceva ! Nu se poate sa sari peste o treapta !

73 Ce-am uitat ? nu se dumereau elevii.

74 Un moment insemnat, foarte insemnat: amandoua altarele au nevoie de temelie, dragii mei. Asta nu-i o gluma !

Va spun in taina ca aceasta temelie sunt steagurile astea, triumviratul pe care-1 cunoasteti : Intelectul, Vointa si Sentimentul.

Si ele se refera atat la partea dreapta, cat si la cea stanga. Sunt steaguri importante ! Cu timpul o sa le pretuiti, spunea Ivan Platonovici, in timp ce elevii fixau trei steaguri noi deasupra fasiilor cu inscriptiile „Traire' si „intruchipare'.

Mai ramasesera multe fisii, stegulete inguste, lungi, mici, pe care erau insemnate toate elementele pe care le invataseram timp de doi ani.

- Asezati-le, dragii mei, alaturi, ca pe niste coloane ale altarului

sau ca pe treptele unei scari care duce la altar. Asa se cuvine ! Alaturi

unul de altul ! poruncea Ivan Platonovici.

Am atarnat steguletele care marcau elementele starii de spirit interioare (imaginatia, atentia, sentimentul adevarului etc), fara sa stam pe ganduri, in ordinea in care le studiaseram in clasa, dar cand am ajuns la elementele intruchiparii, n-am mai stiut cu ce sa incepem si ne-am oprit.

- Totul incepe cu destinderea muschilor, ne-a ajutat Ivan Platono

vici. Cat timp muschii sunt incordati ca niste franghii, omul e legat si nu

poate sa faca nimic. Muschii incordati sunt ca o franghie, iar sentimentul

care se naste e ca o panza de paianjen. Franghia nu poate fi rupta de o

panza de paianjen. Sa asezam deci afisul „Destinderea muschilor' in pri

mul loc (in rand cu elementele intruchiparii) XVI.

Dupa afisul „Destinderea muschilor', au fost atarnate steguletele pe care scria „Dezvoltarea expresivitatii trupului', care cuprinde in dreptul ei gimnastica, dansul, acrobatia, scrima, spadele, lupta cu pumnalul, tranta, boxul, maintien '-ui, toate ramurile care au o legatura cu dezvoltarea trupului.

Plasticii i-a fost rezervat un stegulet separat, apoi a urmat: glasul, adica reglarea respiratiei, asezarea glasului, si canto.

Vorbirea a ocupat locul urmator. Aici au intrat dictiunea, ortoepia [2] - studierea intonatiei, cuvintele, frazele si toata tehnica vorbirii.

Pe urma a fost atarnat steguletul „Tempo-ritmul exterior'. Steguletele ramase au fost atarnate in aceeasi ordine ca in partea stanga, in rand cu elementele trairii.

Tot asa cum a fost atarnat inainte steguletul „Logica si consecventa sentimentelor', a aparut steguletul „Logica si consecventa actiunilor fizice' XVII

Apoi steguletul „Caracteristica exterioara', care corespundea cu „caracteristica interioara', atarnat inainte.

Dupa ele au urmat : „Farmecul scenic exterior', apoi „Tinuta (stapc-nirea de sine) si finisajul', „Disciplina si etica', „Conceptia punerii in scena si gruparii'.

Ne mai ramasese doar sa prindem, deasupra tuturor steguletelor mici, trei steaguri cu inscriptia : „Interioara', „Exterioara' si „Starea de spirit scenica generala' si, sus de tot, un steag mare pe care nu scria nimic. Dupa aceea, Rahmanov ne-a poruncit sa cautam ghemul mare de panglica ingusita pe care il adusese el si sa unim cu panglica, intocmai ca cu niste hamuri, toate steguletele intre ele, ca sa demonstram ca elementele separate ale „sistemului' sunt strans legate

intre ele si se influenteaza reciproc. Cele trei steaguri care reprezentau triumviratul fortei motrice a vietii psiho-tehnice - intelectul, vointa si sentimentul - trebuiau unite cu fiecare ste-gulet mic, deoarece fiecare dintre ele, fara exceptie, avea o legatura cu toate elementele.Tot asa a trebuit sa legam toate elementele cu steagurile „Starea despirit exterioara' si „Interioara', care se formeaza din unirea simultana a tuturor elementelor intr-un singur intreg.

A trebuit sa mai unim intre ele „Starea de spirit exterioara' cu cea „Interioara', ca sa formam din ele „Starea de spirit scenica generala'.

Rezultatul a fost o zapaceala si o incurcatura generala. intregul desen al schemei se pierdea complet sub panglici. Am hotarat, pentru claritatea desenului, sa lasam numai cateva panglici si sa le scoatem pe celelalte.

- Ce praf, ce praf ati facut ! bombanea batranul paznic maturand podeaua, in timp ce eu copiam schema sub aspectul pe care-1 capatase astazi. Iata aceasta schita ! XVIII.

…anul 19..

Arkadie Nikolaevici a intrat in clasa urmat de Ivan Platonovici, care triumfa, s-a uitat la steagurile atarnate si a spus :

- Bravo, Vania ! E clar, e elocvent. Pana si un prost poate intelege. Dar apare vadit un tablou complet a ceea ce am facut in acesti do* ani XIX. Abia acum pot sa va spun intr-o forma sistematica ceea ce ar fi trebuit sa constituie inceputul lectiilor noastre.

Dupa ce v-am explicat cele trei curente ale artei noastre, am trecut la examinarea „artei trairii', cu care suntem familiarizati, si la studiul pregatitor al „muncii cu sine insusi', careia ii e inchinat tot programul acestor doi ani.

Arkadie Nikolaevici ne-a indicat fasia lunga, intinsa jos de tot. Ati aflat, din observatiile facute in treacat la curs, care sunt bazele noastre principale pe care se intemeiaza „sistemul' XX.

Prima - explica Arkadie Nikolaevici - este, precum se stie, principiul actiunii si eficientei care ne vorbeste de faptul ca nu putem juca imaginile si pasiunile noastre proprii, ci trebuie sa actionam conform imaginilor si pasiunilor rolului.

A doua este renumitul aforism al lui Puskin, care ne spune ca munca artistului nu se reduce la crearea sentimentului, ci la crearea situatiilor propuse, care dau nastere, firesc si intuitiv, adevarului pasiunilor.

A treia baza este creatia organica a insasi naturii noastre, si o formulam asa : „Creatia naturii ariistice prin tehnica constienta-sub-constienta'.

Unul din principalele obiective pe care le urmareste „sistemul' consta in stimularea fireasca a creatiei naturii organice vegheata de subconstientul ei.

Dar noi nu studiem insusi subconstientul, ci doar mijloacele de a ne apropia de el. Aduceti-va aminte despre ce am vorbit impreuna la lectii in timpul intregului curs. Regulile noastre nu se intemeiau pe niste ipoteze subrede asupra subconstientului. Dimpotriva si eu, si altii, am verificat de sute de ori tot ce se cuprinde in regulile si lectiile noastre, stabi-lite constient.

In baza cunostintelor, practicii si experientei, am pus numai legi incontestabile.

Numai ele ne-au folosit si ne-au condus spre lumea necunoscuta a subconstientului, care prindea viata pentru o clipa inauntrul nostru.

Fara sa cunoastem subconstientul, am cautat totusi necontenit legatura cu el si caile reflexe catre el.

Tehnica noastra constienta tinde pe de o parte sa oblige subconstientul sa lucreze, iar pe de alta parte sa se invete sa nu-1 impiedice atunci cand va incepe el singur sa lucreze.

Pentru asta trebuie sa uitam de existenta subconstientului si sa ne indreptam spre orice tinta pe cale constienta, logica.

Toata jumatatea din stanga a peretelui din dreapta 1-a ocupat, dupa cum vedeti procesul trairii, a continuat Arkadie Nikolaevici.

Procesul trairii are o mare importanta pentru profesiunea noastra, pentru ca fiecare pas, fiecare miscare si actiune trebuie sa fie insufletita si motivata de sentiment in timpul creatiei. Tot ce nu e trait ramane mort si dauneaza muncii actorului, fara traire nu exista arta. Iata de ce am inceput studierea „sistemului' cu acest moment al creatiei, care e cel **mai** important.

Totusi, asta inseamna oare ca ati aflat pe deplin procesul trairii, ca il stapaniti si puteti sa-1 aplicati in practica ? Nu. Ar insemna sa tragem o concluzie gresita. Noi trebuie sa-1 studiem in decursul intregii noastre vieti si activitati artistice.

Clasa de „antrenament si disciplina' are sa va ajute la asta. Restul vi-1 va da insa pregatirea rolurilor si experienta scenica.

Incepand din anul al doilea, ne-am indreptat toata atentia asupra laturii exterioare a creatiei, asupra aparatului nostru trupesc de intruchipare si a tehnicii lui fizice.

I-am rezervat si lui jumatate din dreapta a peretelui. In teatru, vreau inainte de toate sa inteleg, sa vad, sa stiu si in acelasi timp, sa simt o data cu voi modulatiile cele mai subtile ale trairii voastre in rol. De aceea, haide, haide, intruchipati-va sentimentele ! Asta va face ca trairile voastre invizibile sa devina vizibile.

Se intampla adesea ca actorul sa simta minunat, subtil si adanc pe scena, dar cand isi reda trairea, s-o urateasca pana la nerecunoastere, s-o intruchipeze grosolan cu aparatul lui trupesc nepregatit. Cand trupul nu reda ceea ce - si cum - simte launtric actorul, am impresia ca vad un instrument stricat, fals, pe care trebuie sa cante un muzicant minunat. Saracul ! Se sileste el sa redea

minutios subtilitatile sentimentului lui, dar clapele greoaie ale pianului nu se supun degetelor lui, pedalele neunse scartaie, iar coardele zdranganesc si suna fals. Lipsa de corespondenta intre trairea interioara si intruchiparea exterioara pricinuieste actorului greutati si chinuri si mai mari. Cu cat viata interioara a spiritului omenesc, a figurii zugravite e mai complicata, cu atat trebuie sa fie mai subtila, mai nemijlocita, mai artistica intruchiparea.

Trebuie sa fim foarte exigenti fata de tehnica exterioara, fata de expresivitatea aparatului trupesc de intruchipare : fata de glas, de dictiune, de intonatie, de cuvant, de fraza, fata de intreaga vorbire, fata de mimica, de plastica, de miscari, de mers, fata de intreaga educare a trupului.

Aparatul nostru fizic trebuie sa fie sensibil in cel mai inalt grad la cele mai mici modulatii, subtilitati si schimbari ale vietii interioare pe scena. El trebuie sa fie asemenea celui mai fin barometru care raspunde schimbarilor imperceptibile ale presiunii atmosferice.

Astfel, sarcina noastra cea mai apropiata este de a face ca aparatul nostru trupesc de intruchipare sa ajunga pe cat se poate la perfectiunea fireasca, naturala. Trupul nostru trebuie dezvoltat mai departe, indreptat si pus la punct in asa chip, incat toate partile lui sortite de natura sa raspunda sarcinii complicate a intruchiparii sentimentului invizibil.

Trupul trebuie cultivat dupa chiar legile naturii. Asta cere munca multa, indelungata, grea, perseverenta Arkadie Nikolaevici a fost chemat la teatru. Restul lectiei a apartinut lui Ivan Platonovici pentru cursul lui de „antrenament si disciplina'.

anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici a continuat sa analizeze schema infatisata pe perete.

- Dupa cum stiti de la cursul pe care l-am facut, viata psihica nu are un singur initiator, ci trei : intelectul, vointa si sentimentul, trei virtuosi, a spus Arkadie Nikolaevici aratand trei stegulete mici.

Vedeti, ei sunt ca niste muzicanti : stau la locurile lor, iar in fata lor, ca niste clape sau tuburi de orga, se afla o serie intreaga de stegulete mici, reprezentand elementele din care se creeaza rezonatorii generali ai „starilor de spirit scenice interioare si exterioare'

inainte de a-si continua explicatiile, Arkadie Nikolaevici a schimbat din loc cateva stegulete mici. Nu ne-a indicat prin asta ordinea pe care o urmasem la curs, ci aceea dupa care se succed toate etapele creatiei.

Arkadie Nikolaevici ne-a explicat astfel:

1. Creatia incepe cu nascocirea imaginatiei poetului, regizorului, artistului, pictorului si a celorlalti, de aceea atarnam in primul loc stegu-ietul „Imaginatia sl nascocirile el', „daca' si „situatiile propuse'.

2. Pentru a cuprinde tema creatiei, dupa ce ea s-a nascut, se cuvine s-o impartim in fragmente si sa stabilim temele ascunse in ele. De aceea steguletul cu inscriptia „Fragmente si probleme' se fixeaza in al doilea loc.

3. Momentul urmator e concentrarea atentiei asupra obiectului cu ajutorul caruia sau pentru care se indeplineste tema. De aceea am fixat steguletul „Atentia si obiectele ei' pe locul al treilea.

4. Pentru a insufleti tema si obiectul, avem nevoie de sentimentul adevarului si de credinta. Acest stegulet e prins pe locui al patrulea. Acolo unde se afla adevar, nu poate exista loc pentru conventional si minciuna, de aceea sentimentul adevarului e indisolubil legat de dezradacinarea sablonului.

5. Momentul urmator e reprezentat de dorinta, nazuinta si actiune, care se creeaza de la sine la nasterea obiectului, a temei in realitatea careia vei crede cu sinceritate.

6. La locul al saselea a fost atarnat steguletul „Comunicarea', deoarece pentru ea se savarseste actiunea indreptata asupra obiectului.

7. Unde se afla comunicarea, acolo se afla inevitabil si adaptarea. De aceea steguletul corespunzator a fost atarnat pe locul al saptelea.

8. Ca sa ne trezim sentimentul care dormiteaza, recurgem la tempo-ritm - a continuat Arkadie Nikolaevici - si steguletul cu inscriptia „tempo-ritmul interior' a fost atarnat pe locul al optulea.

9. Toate elementele, luate impreuna, dezvaluie memoria emotionala pentru ca sentimentele recapitulative sa izvorasca liber si sa se creeze adevarul pasiunilor (Memoriei emotionale i s-a fixat locul urmator, al noualea, in randul elementelor trairii).

10. In toate etapele programului nostru - ne explica mai departe Arkadie Nikolaevici - adica de cate ori am vorbit despre nascocirile imaginatiei, despre situatiile propuse, despre obiectele atentiei, despre fragmente si teme, despre adevar, adaptvri, ganduri, sentimente, dorinte etc, etc, am amintit mereu de logica si consecventa. Am sa ma folosesc de acest prilej, ca sa va amintesc din nou aceste elemente extrem de importante, precum si despre celelalte elemente, insusiri si talente ale artistului, pe care nu le-am examinat inca destul.

Putem oare sa ne lipsim de logica si consecventa ? intreba Arkadie Nikolaevici. indepliniti-mi o tema si o actiune de acest fel : inchideti cu cheia aceasta usa si pe urma treceti prin ea in odaia

vecina Nu puteti ? Atunci indepliniti alta tema : „daca' aici ar fi acum complet intuneric,, cum ati stinge acest bec ? Nici asta nu puteti ?

Daca ati vrea sa-mi incredintati in secret taina voastra cea mai scumpa, ati striga-o in gura mare ?

De ce in teatru, in marea majoritate a cazurilor, el si ea tind prin toate mijloacele, in curs de cinci acte, sa se uneasca, indura suferinte si incercari felurite, lupta cu desperare impotriva piedicilor, iar cand vine momentul dorit si indragostitii trebuie sa se sarute cu foc, se racesc dintr-o data unul fata de altul, de parca totul ar fi fost de mult consumat si spectacolul ar fi fost jucat pana la capat ? Cum regreta spectatorii ca au crezut o seara intreaga in sinceritatea sentimentelor si nazuintelor lor, cat ii dezamageste raceala interpretilor rolurilor principale si faptul ca sunt atat de inconsecventi, ca planul rolului lor e lipsit de. logica !

Toate momentele creatiei trebuie sa fie logice si consecvente si chiar lipsa de logica si inconsecventa trebuie sa fie logice in planul general,, in structura piesei si a intregului spectacol.

Pana acum am vorbit mult despre logica si consecventa actiunii,, imaginatiei, situatiilor propuse, atentiei, temelor etc.

Daca am mai vorbi si despre logica si consecventa gandului, a vorbirii, ar insemna sa repetam cursul scolar pe care i-am facut.

Dar pe mine ma nelinisteste faptul ca nu pot inca sa va spun nimic despre ceea ce e mai important: despre logica si consecventa sentimentului si trairii.

Nu pot sa tratez aceasta problema in chip stiintific fara sa fiu specialist, mi-e frica sa ma apuc de o treaba care nu e a mea. In ceea ce priveste tratarea practica a problemei, recunosc sincer in fata voastra ca inca nu sunt pregatit pentru ea si nu pot sa va infatisez un procedeu simplu de dezvaluire logica si consecventa a sentimentelor si trairilor, pe care sa-1 fi verificat bine in practica.

Nu pot deocamdata decat sa va impartasesc unele procedee foarte elementare, de care ma folosesc eu singur in practica.

Iata in ce consta unul dintre ele : se face o enumerare a actiunilor prin care se manifesta pasiunile noastre

1 Care actiuni, ce enumerare ? am intrebat eu.

2 Iata, de pilda, dragostea, a inceput sa explice Arkadie Nikolae-vici. Din ce momente se formeaza si ce actiuni provoaca aceasta pasiune omeneasca ?

De pilda, iata, prima lor intalnire.

Ei se simt atrasi unul catre altul dintr-o data sau treptat si atentia viitorului sau a viitorilor indragostiti se ascute din ce in ce mai tare,

Traiesc gandindu-se la fiecare dintre momentele intalnirii si cauta un pretext pentru o noua intalnire.

A doua intalnire. Se naste dorinta de a se lega unul de altul p:intr-un interes, o preocupare comuna, care cere intalniri imai dese si asa mai departe, si asa mai departe

Apoi :

Prima taina care-i apropie si mai mult.

Sfaturile prietenesti care cer intalniri necurmate, marturisiri etc.

Apoi:

Prima cearta, dojana sau indoiala.

Noi intalniri pentru explicarea lor.

impacarea. O apropiere si mai stransa

Apoi : .; ?

Piedicile din calea intalnirilor.

Corespondenta tainica.

intalniri in taina.

Primul dar.

Prima sarutare

Apoi : !

Libertatea prieteneasca in purtare.

Marea exigenta a unuia fata de celalalt.

Gelozia.

Ruptura.

Despartirea.

Iarasi o intalnire. Iertarea si asa mai departe, si asa mai departe

Toate aceste momente si actiuni au o motivare interioara. Luate laolalta, ele reflecta sentimentul, pasiunea sau starea pe care noi o numim cu un cuvant dragostea.

indepliniti cu inchipuirea in mod just, intemeiat, chibzuit, sincer si pana la capat fiecare din aceste actiuni si va veti apropia la inceput exterior, pe urma si interior, de actiuni si stari analoage cu ale unui om indragostit. Cand veti fi pregatiti asa, va va fi mai usor sa percepeti rolul si piesa in care exista o atare pasiune omeneasca.

Intr-o piesa buna, completa, toate aceste momente sau numai cele principale se marofesta intr-un fel sau altul, intr-o masura sau alta.

Artistul le cauta si le descopera in rolul lui. In conditiile acestea indeplinim pe scena o serie de teme si actiuni care, in totalitatea lor, formeaza starea numita dragoste. Ea se creeaza din fragmente si nu dintr-o data, „in general'. Artistul, in aceste cazuri, actioneaza, nu joaca ; traieste omeneste, nu recurge la afectari actoricesti ; el simte, nu imita rezultatele sentimentului.

Dar majoritatea actorilor nu gindese si nu patrund natura sentimentelor pe care le interpreteaza si reprezinta dragostea printr-o singura mare traire „in general'.

Ei incearca dintr-o data „sa cuprinda necuprinsul' ; uita ca trairile mari se formeaza dintr-o multime de episoade si momente separate. Ele trebuie bine cunoscute, studiate, percepute si indeplinite fiecare in parte. Daca nu face asa, artistul e condamnat sa devina victima sablonului, a mestesugului.

Din pacate, acest domeniu foarte important pentru artist, al logicii si consecventei sentimentului, nu e aplicat inca la cerintele scenei. De aceea nu ne ramane deoit sa speram ca in viitor va fi si sa mergem deocam-' data pe dibuite, bazandu-ne pe noi insine.

…anul 19..

Exista inca multe elemente necesare pentru desavarsirea procesului creator.

Astfel, de pilda : tinuta si finisajul, farmecul si atractia scenica, etica si disciplina.

Le-am pomenit numai in treacat, in cadrul studierii elementelor starii de spirit scenice, interioare '.

Sa vorbim despre tinuta si finisaj.

Omul care traieste intens o drama sufleteasca nu poate s-o povesteasca neintrerupt, deoarece in asemenea momente lacrimile il ineaca, glasul i se intretaie, emotia ii incurca gandurile. Aspectul jalnic al acestui nefericit ii distrage pe ascultatori si-i impiedica sa patrunda in insasi esenta durerii. Dar timpul e cel mai bun tamaduitor, el alina tulburarea launtrica a omului si-1 sileste sa priveasca mai linistit evenimentele care au trecut. Despre trecut se vorbeste curgator, fara graba, cu,patrundere. Atunci insusi povestitorul ramane ceva mai calm, iar de plans, plang ascultatorii.

Arta noastra ajunge la asemenea rezultate si cere ca artistul sa sufere si sa planga in timp ce-si studiaza rolul acasa si la repetitii, dar cand intra in scena, sa poata sa povesteasca spectatorilor clar, cu patrundere, cu adancime, inteligibil si frumos, cele traite, folosindu-se de propriul lui sentiment, curatat de tot ce e de prisos, de tot ce e balast. Atunci spectatorul se va emotiona mai mult decat artistul, care-si va pastra fortele ca sa le indrepte acolo unde are mai multa nevoie de ele pentru redarea „vietii spiritului omenesc' a rolului.

Inchipuiti-va o coala de hartie alba complet acoperita de mazgaleli, de liniute, de pete. Inchipuiti-va de asemenea ca trebuie sa schitati pe o asemenea coala un desen fin, un peisaj sau un portret. Va trebui in primul rand sa curatati hartia de liniutele de prisos si de petele care, daca le veti lasa acolo, vor denatura si strica desenul. Dar si mai bine ar fi sa aveti o hartie curata.

Acelasi lucru se intampla si in cazul nostru. Gesturile de prisos sunt un gunoi, o murdarie, sunt pete.

Jocul actorului incarcat de o multime de gesturi seamana cu un desen facut pe o coala de hartie murdara si de aceea, inainte de a se apuca de crearea exterioara a rolului, el trebuie sa indeparteze tot ce este de prisos pentru redarea fizica a vietii lui interioare si a imaginii ei exterioare. Numai asa va aparea preciziunea necesara in redarea exterioara. Miscarile nestapanite, proprii artistului ca om, denatureaza si ele rolul si fac ca jocul sa fie neclar, inform, nestapanit. Fiecare actor trebuie sa-si infraneze in-tr-atita gesturile, incat sa fie stapan pe ele, nu stapanit de ele.

Cat de des se intampla pe scena ca actorii sa acopere cu o multime de gesturi nepotrivite, de prisos, actiunile lor juste, bune, necesare rolului ! Adesea se intampla chiar ca un actor care are o mimica minunata sa nu dea spectatorilor putinta sa-i priveasca fata, pentru ca si-o acopera tot timpul cu gesturile marunte ale mainilor. Asemenea actori sunt propriii lor dusmani, deoarece impiedica pe altii sa vada ceea ce au ei mai izbutit.

Prisosul de gesturi e ca o apa care dilueaza un vin bun. Turnati in fundul unei cupe mari putin vin bun, rosu, apoi turnati apa pana sus si veti avea un lichid un pic roz. Tot asa se dizolva actiunile juste intr-o mare de gesturi.

Eu afirm ca gestul ca atare, adica miscarea in sine, miscare care nu indeplineste nici un fel de actiune a rolului, nu e necesara pe scena, tinand seama, bineinteles, de rare exceptii, ca de pilda rolurile de caracter. Cu ajutorul gestului n-o sa redai nici viata interioara a rolului, nici actiunea principala. Ele au nevoie de miscari care creeaza actiunea fizica, care redau pe scena viata interioara a rolului.

Gestul e necesar pe scena pentru acei care vor sa se infrumuseteze, sa pozeze, sa se arate pe sine spectatorilor.

Afara de gest, actorul mai are alte multe miscari spontane, cu care incearca sa ajute momentele grele de traire si joc si care provoaca pe de o parte c emotie actoriceasca exterioara, iar pe de alta parte intruchiparea exterioara a unui sentiment inexistent la un actor-mestesugar. Miscarile .acestuia sunt un fel de spasme, de sfortari, o incordare inutila si daunatoare, care ajuta numai la

crearea emotiei actoricesti. Ele nu numai ca impestriteaza rolul, ca strica tinutei exterioare, dar impiedica trairea, starea justa, fireasca a actorului pe scena.

Asa pacatuiesc multi dintre voi, si mai mult decat oricine Viuntov. Cat e de placut sa vezi pe scena un artist lipsit de miscari convulsive, spasmodice! Cat de clar se releva desenul rolului printr-o stapanita tinuta exterioara ! Comportarea personajului interpretat, neimbiesita de gesturi actoricesti de prisos, capata o importanta si o reliefare incomparabil mai mare, pe cand, dimpotriva, aceasta comportare se estompeaza si se acopera de elemente de prisos, care nu se refera la rol. daca e incarcata cu multe gesturi.

Nu trebuie sa uitam nici ca miscarile de prisos iau foarte multa energie, pe care e mai bine s-o folosim si s-o indreptam spre un lucru mai important pentru rol, adica spre traire, spre relevarea temelor principale si spre actiunea principala a personajului interpretat.

Cand veti afla din experienta ce inseamna tinuta despre care e vorba, veti intelege si simti ca exprimarea exterioara a trairilor interioare va deveni mai reliefata, mai expresiva, mai precisa, mai clara. In aceste conditii, gesturile de prisos vor fi inlocuite cu intonatia glasului, cu mimica, cu emiterea de raze, adica cu mijloace de comunicare mai deosebite, mult mai utile pentru redarea subtilitatilor sentimentului si vietii interioare. Stapanirea gestului are o deosebita importanta in domeniul caracteristicului. Ga sa te desprinzi de tine insuti si sa nu te repeti exterior in fiecare rol nou, trebuie sa te lipsesti de gesturi. Fiecare gest de prisos, propriu actorului in viata de toate zilele, il indeparteaza de personajul interpretat si-i aminteste de el insusi. Daca nu e permis sa te pierzi in viata interioara a rolului, atunci in viata exterioara trebuie sa te inchizi in actiuni caracteristice pentru rol fara sa te pierzi pe tine. Adesea se intampla ca actorul sa gaseasca numai trei, patru gesturi caracteristice, tipice personajului interpretat. E nevoie de o economie foarte mare in miscari ca sa te multumesti cu aceste gesturi in decursul intregii piese. Aceasta sarcina e ajutata de tinuta. Dar daca cele trei gesturi tipice se vor pierde printre sutele de gesturi de prisos ale actorului, atunci interpretul va indeparta masca rolului si va acoperi personajul interpretat cu propria lui personalitate. Asta se va repeta la fiecare rol din repertoriul sau si actorul va deveni •extrem de uniform si plictisitor pe scena, pentru ca se va arata in permanenta pe el insusi.

Afara de aceasta nu trebuie sa uitam ca miscarile caracteristice il apropie pe artist de rol, in timp ce miscarile sale proprii il indeparteaza de personajul interpretat, il imping in cercul trairilor si sentimentelor sale personale, individuale. Si asta nu e util pentru piesa si rol.

Iar daca aceleasi gesturi caracteristice se repeta prea des in rol, atunci ele isi pierd repede forta si plictisesc.

Cu cat creatia se savarseste cu mai mult control, cu cat actorul are o mai mare stapanire de sine, cu atat mai clar reda el conturul si forma roiului, cu atat mai puternica e influenta lui asupra spectatorilor, cu atat mai mare este succesul lui si, prin el, al autorului, pentru ca in arta noastra opera poetului se transmite masei prin succesul actorilor, al regizorului si al tuturor creatorilor colectivi ai spectacolului.

Renumitul pictor Briillov, examinand in clasa, lucrarile elevilor sai, a atins cu pensula una din panzele neispravite si tabloul a prins viata din-tr-o data. Elevul a fost uimit ca minunea s-a savarsit prin faptul ca profesorul „a atins abia un pic panza cu pensula'.

Atunci Briiilov a declarat :

„Arta incepe acolo unde e gasit picul'.

Eu spun, dupa pilda renumitului pictor, ca si in profesiunea noastra e necesar unul sau cateva „picuri' de astea, pentru ca rolul sa prinda viata, sa se desavarseasca. Fara acest „pic', rolul nu va capata stralucire.

Cate roluri lipsite de acest „pic' vedem pe scena ! Totul e bine, totul «e la locul lui, insa ceva, lucrul cel mai important, lipseste. Vine un regizor talentat, spune numai un singur cuvant, si actorul se aprinde, iar rolul iui incepe sa. straluceasca in toate culorile paletei.

In legatura cu asta, imi aduc aminte de un dirijor de orchestra militara, care conducea orchestre intregi pe bulevard. La inceput, asculti, atras de sunete, dar peste cinci minute incepi sa urmaresti cu cata regularitate se misca in aer bagheta dirijorului si cum sunt intoarse paginile albe ale partiturilor, cu sange rece si metodic, de cealalta mana a maestrului. Nu e iui muzicant prost si orchestra lui e buna si cunoscuta in oras. Totusi, muzica lui e proasta, inutila, pentru ca principalul - continutul ei interior - nu e dezvaluit si daruit ascultatorului. Toate partile componente ale operei interpretate parca s-au lipit intre ele. Seamana una cu alta, iar ascultatorii ar vrea sa desluseasca, sa inteleaga si sa asculte pana la capat pe fiecare din ele, ar vrea sa aiba, uite, acest „pic' care finiseaza fiecare bucata si intreaga opera.

Si pe scenele noastre exista multi actori care „conduc' cu o miscare roluri si prese intregi, ifara sa aiba grija de „picul' necesar care da finisajul.

O data cu amintirea dirijorului cu bagheta-conducatoare mi se nazare si aceea a micului, dar maretului Nikisch ', omul care stia sa rosteasca in sunete cuvinte elocvente.

El extragea din orchestra, cu varful baghetei, un val intreg de sunete, din care crea mari tablouri muzicale.

Nu poti uita cum Nikisch, inainte de inceputul executiei, isi examina toti muzicantii, cum astepta pana cand se facea tacere in sala, cum ridica bagheta si concentra in varful ei atentia intregii orchestre si a tuturor auditorilor. Bagheta lui spunea in acea clipa :

„Atentiune ! Ascultati ! incep !'

Chiar si in aceasta clipa pregatitoare el avea imperceptibilul „pic" care incheia atat de bine fiecare actiune. Pentru Nikisch era pretioasa fiecare nota intreaga, fiecare doime, optime, saisprezecime, fiecare punct, st trioletele precise, matematice, si becarele savuroase, si disonanta tipica pentru armonie. Toate acestea erau servite de catre dirijor cu un bun gust calm, fara frica de a le intinde. Nikisch nu scapa nici un sunet fara-sa-1 fi cantat pana la capat.

Scotea cu varful baghetei lui tot ce se poate scoate dintr-un instrument si din sufletul muzicantilor. Si cat de minunat lucra in acest timp mana har stanga, atat de expresiva, care nivela si tempera sau, dimpotriva, imbarbata si intensifica ! Ce tinuta ideala, ce precizie matematica avea ! Si toate-acestea nu impiedicau, ci ii ajutau inspiratia !

Avea aceleasi calitati in domeniul tempo-ului. Lento-ul lui nu era uniform, plictisitor, intins, un buhai umflat monoton, ca al acelui dirijor militar care scotea cu greu tempo-ul dupa metronom. Tempo-ul incet al lui Nikisch continea toate vitezele. El nu se grabea niciodata si nu incetinea nimic. Abia dupa ce totul era spus pana la capat, Nikisch grabea sau, dimpotriva,, incetinea tempo-ul exact atat cat sa prinda ceea ce intarziase sau sa revina la ceea ce inainte grabise cu intentie. Exprima fraza muzicala intr-un tempo nou. Iat-o ! nu va grabiti ! Exprimati tot ce e ascuns in ea ! Acum se apropie de punctul culminant al frazei. Cine putea sa prezica cum va inalta Nikisch cupola - oare cu o noua si mai mare incetinire sau, dimpotriva, cu o accelerare neasteptata si indrazneata, care ascute finalul ?

Poti oare sa intelegi, sa ghicesti, sa lauzi la multi dirijori toate subtilitatile pe care Nikisch stia, cu o asemenea sensibilitate, nu numai sa le aleaga din opera, ci sa le puna in relief, sa le explice ! Nikisch realiza orice pentru ca in munca lui nu exista numai o excelenta tinuta, ci si un stralucitor, ascutit finisaj.

Demonstrarea contrariului e un bun mijloc de convingere. Ma folosesc de acest lucru in cazul de fata, ca sa va fac sa intelegeti si sa pretuiti mai bine importanta finisajului in arta noastra. Va aduceti aminte de actori precipitati ? Sunt multi, mai ales in teatrele de farsa, vodevil, opereta, unde trebuie cu orice pret sa inveselesti, sa starnesti hazul, sa fii insufletit. Dar e greu sa te inveselesti cand sufletul ti-e mahnit. De aceea ei recurg la procedee exterioare, formale. Cel mai usor dintre ele este tempo-ritmul exterior. Actorii de acest gen indruga cuvintele rolului si dau drumul actiunii cu o iuteala de necrezut. Totul se contopeste intr-un intreg haotic, in care spectatorul nu se mai poate descurca.

Una din minunatele particularitati ale marilor actori care au atins treptele cele mai inalte ale artei si ale tehnicii consta intr-un joc de tinuta si finisaj. Cand urmaresti desfasurarea si cresterea rolului lor in fata spectatorilor, simti ca asisti la actul facator de minuni al insufletirii scenice, al invierii unei marete creatii de arta.

Creatiile geniilor scenice, ca a lui Salvini-senior de pilda, sunt adevarate monumente de bronz. Acesti artisti mari isi modeleaza rolul in fata spectatorilor bucata cu bucata, de la un act la altul, treptat, calm si sigur. Adunate laolalta, ele formeaza un monument nemuritor al pasiunilor omenesti : gelozia, dragostea, groaza, ipocrizia, ura. Artistul creeaza din propriul sau trup ceea ce toarna sculptorul din bronz. Si unul si celalalt isi intruchipeaza gandul care parea inainte destramat, greu de prins si cetos. Creatia scenica a artistului de geniu este o lege nestramutata, un monument care se pastreaza veacuri intregi.

…anul 19..

- Trec la farmecul si atractia scenica.

Cunoasteti acel soi de actori care e destul sa apara pe scena si sunt iubiti de spectatori. Pentru ce ? Pentru frumusetea lor ? Dar foarte adesea nu sunt frumosi. Pentru glasul lor ? Si el le lipseste uneori. Pentru talent ? El nu merita totdeauna admiratie. Atunci pentru ce ? Pentru acea insusire imperceptibila pe care o numim in limbajul comun „vino-ncoa'. Pentru acea atractie inexplicabila a intregii lor fapturi, ale carei lipsuri se transforma in merite si sunt copiate de catre admiratori si imitatori. Unor asemenea actori li se ingaduie totul, chiar si un joc prost. Numai sa iasa cat mai des pe scena si sa ramana acolo cat mai mult, pentru ca publicul sa-si vada favoritul !

Adesea, chiar cei mai fierbinti admiratori ai acestor actori, cand ii intalnesc in viata, spun cu dezamagire : „Vai ! Cat e de neinteresant in. viata !' Dar rampa parca le scoate la lumina niste merite care te castiga irezistibil. Nu degeaba aceasta insusire se numeste „scenica' si nu un farmec obisnuit, de toate zilele. E un mare noroc s-o aiba cineva, pentru ca ii asigura dinainte succesul la public, ajuta actorului sa-si infaptuiasca gandurile creatoare, care ii infrumuseteaza rolul si arta. Dar cat de insemnat lucru e ca actorul sa se foloseasca cu prudenta, cu pricepere si cu modestie de darul sau natural !

Daca el n-o va intelege, va fi o nenorocire. Actorul va incepe sa-si exploateze, sa-si speculeze atractia. Acest fel de actori au fost botezati in culise „cocote'. isi vand farmecele ca femeile usoare. Le arata cand ies pe scena pentru profitul si succesul lor si nu se folosesc de farmecul lor pentru personajul pe care-1 creeaza.

E o greseala primejdioasa. Cunoastem destule cazuri in care farmecul natural scenic a fost pricina pieirii actorului, a carui intreaga grija •si tehnica se reducea in ultima insjtanta la o autoaratare.

Ca o pedeapsa pentru asta si pentru nepriceperea de a se folosi de darurile firii, aceasta din urma se razbuna crunt pe actor, pentru ca auto-admirarea si autoaratarea deformeaza si nimicesc farmecul. Actorul devine o victima a propriului sau dar natural, minunat.

O alta primejdie a farmecului scenic consta in faptul ca actorii inzestrati cu el de natura devin monotoni, se expun intotdeauna pe ei insisi. Daca insa ei se ascund indaratul personajului, atunci aud exclamatiile admiratoarelor lor : „Vai, ce uracios e ! De ce s-a uratit asa !' Frica de a nu fi pe placul admiratoarelor il face pe actor sa se agate cat mai repede, de cum intra in scena, de insusirea lui naturala ca de o salvatoare •si sa aiba grija ca ea sa se stravada prin grima si costumul rolului, care, foarte des, nu are nevoie de insusirile individuale ale actorului.

Dar exista actori care au alt gen de farmec scenic. Ei, dimpotriva, tiu trebuie sa se arate pe ei insisi si sub aspectul lor natural, pentru ca nu numai ca sunt lipsiti de farmec personal, dar se remarca chiar printr-o lipsja desavarsita de atractie scenica. E de ajuns insa ca unul dintre acesti actori sa-si puna o peruca, o barba, sa-si faca un machiaj care sa ascunda complet personalitatea lui omeneasca, ca sa capete farmec scenic.

El, ca om, nu e atragator, dar atrage prin farmecul lui artistic, creator. Chiar in creatia lui se ascunde un fel de atractie, de finete, de gratie, si poate de indrazneala, de frumusete, chiar de temeritate, de dibacie, care te incanta.

Am sa spun cateva cuvinte despre actorii saraci, lipsiti si de unul si •de celalalt gen de farmec scenic. Caracterul lor ascunde ceva care te indeparteaza de ei. Exista cazuri in care acesti oameni cuceresc in viata. „Ce dragut e', spune lumea despre el cand il vede afara din scena. „Atunci de ce e atat de antipatic pe scena ?' adauga aceeasi oameni cu nedumerire. Acesti actori sunt adesea mult mai priceputi, mai inzestrati, mai cinstiti in arta si creatia lor, decat acei care sunt inzestrati cu un farmec scenic neintrecut, carora li se iarta totul, si totusi

Trebuie sa te uiti cu atentie la acesti actori nedreptatiti de natura si sa te obisnuiesti cu ei: abia dupa aceea izbutesti sa le cunosti adevaratele merite artisitice. Cateodata iti trebuie mult timp ca sa te obisnuiesti cu ei si abia tarziu le recunosti talentul.

Se naste deci intrebarea : nu exista oare mijloace ca pe de o parte sa-ti formezi, macar intr-o anumita masura, acel farmec scenic care nu ti-a fost dat de natura, iar pe de alta parte, sa lupti impotriva unor insusiri respingatoare, daca esti nedreptatit de soarta ?

Se poate, dar numai intr-o anumita masura. Si nu atat in sensul formarii farmecului, cat in sensul corectarii cusururilor care resping. Fireste ca in primul rand trebuie sa le intelegi. Actorul insusi trebuie sa le simta si apoi, cunoscandu-le, sa se invete sa lupte impotriva lor. Nu e lucru usor. Pentru dezradacinarea insusirilor naturale si deprinderilor din viata e nevoie de un puternic spirit de observatie, de cunoasterea propriei tale fiinte, de o nesfarsita rabdare si de o munca sistematica.

Cat despre castigarea acelui lucru neinteles, care atrage publicul, aceasta este si mai greu si poate chiar imposibil.

Un sprijin insemnat in acest sens e obisnuinta. Spectatorul poate sa se obisnuiasca cu lipsurile actorului care incepe sa-1 atraga, pentru ca» datorita obisnuintei, inceteaza sa mai vada ceea ce il izbea inainte.

Farmecul scenic se poate crea intr-o oarecare masura prin procedee nobile de joc, printr-o scoala buna, calitati care prezinta o atractie scenica prin ele insele.

Auzim adesea urmatoarea expresie : „Cum s-a mai dezvoltat ca joc cutare actor! De nerecunoscut! Si cat era de neplacut inainte !'

La asta s-ar putea raspunde:

„S-a schimbat prin munca si prin cunoasterea artei lui'.

Arta infrumuseteaza, inalta. Si ceea ce e frumos si nobil e si atragator.

…anul 19..

A venit timpul sa va vorbesc despre inca un element, sau, mai bine zis, despre conditiile starii de spirit scenice. Ea e zamislita de atmosfera care-l'inconjoara pe actor nu numai pe scena, dar si in

sala de spectacol, este etica artistica, disciplina artistica si simtamantul colectiv in munca noastra scenica.

Toate astea laolalta creeaza vigoarea artistica, pregatirea pentru o actiune comuna. Aceasta stare este binefacatoare pentru creatie. Nu pot sa-i gasesc un nume.

Nu poate fi numita starea de spirit scenica, deoarece e numai una din partile ei componente.

Ea pregateste starea de spirit scenica si contribuie la crearea ei.

Am sa o denumesc etica artistica. Ea joaca unul din rolurile principale in crearea acestei stari antecreatoare.

Etica artistica si starea creata de ea sunt foarte importante si necesare in profesiunea noastra, datorita particularitatilor ei.

Scriitorul, compozitorul, pictorul, sculptorul nu sunt legati de timp. Ei pot sa lucreze cand le vine la indemana. Ei dispun de timpul lor.

Dar cu artistul de teatru lucrurile nu stau tot asa. El trebuie sa fie gata, sa creeze in timpul fixat pe afis. Cum sa-ti poruncesti sa te inspiri intr-un anumit timp ? Nu e atat de simplu.

Ordinea, disciplina, etica etc. nu ne sunt necesare numai pentru rin-duirea propriei noastre vieti, cat mai ales pentru scopurile artistice ale artei si creatiei noastre.

Prima conditie pentru provocarea starii antecreatoare este indeplinirea devizei : „Iubeste arta in tine, nu pe tine in arta'. De aceea, in primul rand, aveti grija ca arta voastra sa se simta bine in teatrul vostru.

Cariera artistica - a continuat Tortov - este minunata pentru cei care sunt legati de ea si care o vor intelege just.

2 Si daca n-o vor intelege ? a intrebat cineva.

3 Atunci e rau, ea va schilodi omul. Daca teatrul nu innobileaza omul, nu-1 face mai bun, atunci omul sa fuga de teatru, a spus Arkadie Nikolaevici.

- De ce ? am intrebat noi.

- Pentru ca in teatru sunt multi bacili feluriti, si buni, si foarte rai.

Primii, cei buni, vor dezvolta in voie pasiunea pentru frumos, pentru su

blim, pentru ganduri si sentimente mari. Veti cunoaste genii ca Shakes-

pieare, Puskin, Gogol, Moliere. Ei toti traiesc alaturi de noi prin crea

tiile si traditiile'lor. Veti intalni in teatru si scriitori contemporani, si re

prezentanti din toate domeniile artei, stiintei, vietii publice, gandirii po

litice.

Acesti oameni alesi, tovarasia lor, va va invata sa intelegeti arta, sa cunoasteti esenta ei. E lucrul cel mai insemnat, in el sta farmecul principal.

4 In ce anume ? nu m-am putut abtine de a intreba.

5 In cunoastere, in munca, in studierea artei, a bazelor ei, a metodelor de creatie, a tehnicii ei, a explicat Arkadie Nikolaevici.

Dar chinurile si bucuriile creatiei pe care le traim in colectiv ! Dar bucuria realizarilor creatoare, care innoiesc si inaripeaza ! Chiar indoielile si insuccesele - cata forta stimulatoare a unei noi lupte, munci si cunoasteri creatoare au ele !

Dar satisfactia estetica, care niciodata nu e definitiva, care numai atata si stimuleaza o noua energie constructiva ! Cita viata este in toate acestea !

- Dar in succes ? am intrebat eu cu timiditate.

- Succesul e numai inveselitor, efemer, trecator, a spus Tortov. Numai minutioasa cunoastere a tuturor subtilitatilor si tainelor creatiei iti trezeste o pasiune adevarata.

Dar exista in teatru si bacili primejdiosi, distrugatori, care descompun.

Nu e de mirare! Prea multe ispite exista in profesiunea noastra !

Actorul apare zilnic, de la cutare la cutare ora, in fata a mii de oameni, in cadrul festiv al spectacolului, pe fondul decorurilor de efect, in rochii si costume bogate. Rostim minunate cuvinte scrise de autori geniali, facem gesturi statuare, incintam cu plastica noastra, orbim cu frumusetea, lucruri care in majoritatea cazurilor se obtin cu mijloace artificiale. Obisnuinta de a fi intotdeauna in fata oamenilor, de a ne arata, de a straluci, de a fi ovationati, de a primi daruri, laude, de a citi cronici elogioase etc, etc. - toate acestea sunt o mare ispita, care ne invata sa fim adulati, care ne rasfata.

Asa apare necesitatea de a ne gadila necontenit micul nostru amor-pro-priu actoricesc.

Sa traiesti si sa te multumesti numai cu aceste interese actoricesti inseamna sa decazi, sa te ticalosesti. Un om serios nu poate sa fie incantat multa vreme de o asemenea viata. In schimb pe oamenii superficiali ea ii subjuga, ii perverteste si-i distruge. Iata de ce in profesiunea noastra, mai mult decat in oricare alta, trebuie sa stii sa fii necontenit stapan pe tine. Actorul are nevoie de o disciplina militara.

Paziti teatrul vostru „de toate cele necurate' si conditiile favorabile pentru creatie se vor ivi de la sine. Tineti minte sfatul meu practic : in teatru nu puteti intra cu noroi pe picioaire. Curatati-va afara de praf si noroi. Lasati la intrare, o data cu galosii, orice griji marunte, orice barfeli si neplaceri, care strica viata si distrag atentia de la arta.

- Dar binevoiti sa vedeti ca un asemenea teatru, stiti, nu exista pe

lume, a observat Govorkov.

- Da, din pacate ai dreptate, a incuviintat Tortov. Oamenii sunt in-tr-atit de prosti si de lipsiti de vointa, incat prefera sa aduca in locul rezervat pentru creatie si arta, toate barfelile, ciorovaielile si intrigile cotidiene. Ei nu pot lasa dincolo de pragul teatrului tot ce e urat si vin sa arunce acest urat in locul curat. E de neinteles !

Fiti deci voi aoeia care vor gasi adevarata si inaltatoarea menire a teatrului si a artei lui. Invatati-va de la primii pasi in slujba lui sa veniti in el curati.

Celebrii nostri inaintasi, marii actori ai teatrului rus, spuneau :

Un adevarat preot-slujitor, cat timp se gaseste in templu, simte rra fiece clipa prezenta altarului. Tot asa si un adevarat artist trebuie sa simta permanent in teatru apropierea scenei. Cel ce nu e in stare de asta, nu va fi niciodata un adevarat artist.

…anul 19..

- Inchipuiti-va - a inceput astazi Arkadie Nikolaevici - ca v-ati trezit de dimineata si stati culcati intr-o stare de toropeala, cu trupul amortit ; n-aveti pofta sa va miscati, n-aveti pofta sa va sculati, sunteti prinsi de o usoara mahmureala de dimineata. Dar va biruiti, faceti gimnatisca; va incalziti, va inviorati, nu numai muschii trupului, dar si ai fetei. Va faceti sangele sa circule bine in toate madularele, in fiecare deget al miini-lor si picioarelor, in toti muschii, din cap pana-n talpi.

Dupa ce v-ati pus la punct trupul, va apucati de glas si incepeti sa-f incercati. Sunetul gaseste un sprijin puternic, devine plin, dens, metalic, se asaza in fata mastii si de acolo zboara liber, umpland toata incaperea. Rezonatorii rasuna minunat, acustica incaperii va intoarce sonor sunetul, parca pentru a va imbarbata si mai mult, pentru a va trezi energia, viata si activitatea.

Dictiunea clara, fraza precisa, vorbirea colorata cauta idei pentru a le cizela, a le face mai reliefate si mai puternice.

Iar intonatiile neasteptate care sunt cerute dinauntru sunt gata sa ascuta vorbirea.

Apoi intrati in valurile ritmului si va leganati in ele, in cele mai variate tempo-uri.

In intregul vostru organism se creeaza ordine, disciplina, gratie sS armonie.

Totul se asaza la locul lui si capata insemnatatea ceruta de natura.

Acum toate partile aparatului vostru fizic de intruchipare au devenit mladioase, perceptibile, expresive, sensibile, treze, sprintene, ca o masina bine unsa si pusa la punct, in care toate rotitele si axele lucreaza intr-o deplina concordanta unele cu altele. Ti-e greu sa stai pe loc, iti vine sa te misti, sa actionezi, sa executi poruncile launtrice, sa exprimi viata.

Simti in tot trupul un imbold febril spre actiune. Te simti ca o masina cu aburi sub plina presiune. Nu stii, asemeni unui copil, ce sa facfcu prisosul de energie si de aceea esti gata s-o cheltuiesti pe degeaba:,, pe ce s-o» nimeri.

Ai nevoie de o tema, de o porunca interioara, de material spiritual, de „viata spiritului omenesc' pentru intrunchiparea ei. Daca se vor ivi, atunci intregul organism fizic se va arunca asupra lor cu o patima si o energie nu mai putin puternice decat ale copiilor.

Artistul, eind se afla pe scena, trebuie sa se deprinda sa provoace in el o asemenea stare fizica, punand in ordine, trezind si imboldind la actiune toate partile componente ale aparatului sau trupesc de intruchipare.

Vom numi aceasta stare in limbajul nostru starea de spirit scenica exterioara.

Ca si starea de spirit scenica launtrica, ea se formeaza din parti componente, din „elementele' fixate de 'Ivan Platonovici pe partea dreapta a peretelui.

Aparatul de intruchipare nu trebuie sa fie numai excelent format, dar si supus orbeste poruncilor launtrice ale vointei. Legatura lui cu ceea ce se afla inauntrul nostru si actiunea lor reciproca trebuie sa fie aduse pana la reflexe imediate, inconstiente, instinctive.

Dupa ce cei trei muzicanti ai nostri - intelectul, vointa si sentimentul - se vor aseza la locurile lor si vor face sa rasune amandoua instrumentele, cel din dreapta si cel din stanga, starea de spirit scenica interioara si exterioara vor actiona oa rezonatorii care aduna in ei glasurile elementelor disparate.

Ne ramane deci sa unim ambii rezonatori intr-unui singur.

Atunci se va naste acea stare pe care o numim in limbajul nostru starea de spirit scenica generala.

Asa cum se vede pe schema, ea reuneste starea de spirit interioara cu cea exterioara.

Orice sentiment, stare de spirit, traire, care se creeaza inauntru se oglindeste prin ajutorul starii de spirit scenice generale in mod reflex in afara.

Cand se afla intr-o asemenea stare, artistul raspunde usor la toate temele pe care i le pune piesa, poetul, regizorul, in sfarsit, el insusi. Toate elementele spirituale si fizice ale starii lui de spirit sunt treze si raspund numaidecat la chemare. Poate canta pe ele ca pe niste clape, sau pe niste coarde. Cand una dintre ele slabeste, suna alarma si iarasi se pune totul la punct.

Cu cat reflexul din interior spre exterior e mai nemijlocit, mai viu, mai precis, cu atat spectatorul va simti mai bine, mai larg, mai plin viata spiritului omenesc a rolului, care se creeaza pe scena si pentru care e scrisa piesa si exista teatru.

Orice ar face artistul in cadrul procesului de creatie, el trebuie sa se gaseasca in aceasta stare psihica si fizica „generala'. Actorul, fie ca citeste piesa si rolul pentru prima sau pentru a suta oara, fie ca invata sau repeta textul, fie ca se apuca de munca de acasa sau de repetitii, fie ca dibuie materialul spiritual sau fizic pentru rol, fie ca se gandeste la imaginea lui interioara sau exterioara, la pasiunile, simtamintele, imboldurile si actiunile lui, la aspectul general exterior, la costum si grima - trebuie neaparat, la cel mai mic contact cu rolul, sa se afle in starea de spirit scenica interioara si exterioara, adica in starea de spirit scenica generala.

Fara ele nu se poate apropia de rol. Pe scena el trebuie sa devina pentru fiecare dintre noi, o data si pentru totdeauna, a doua natura a noastra, normala, fireasca, organica.

Cu lectia de astazi incheiem studierea fugitiva a muncii cu sine insusi.

Cu asta se ispraveste si al doilea an al cursului nostru scolar.

Acum, dupa ce va veti insusi si va veti putea crea starea de spirit scenica generala, vom putea trece in anul viitor la partea a doua a programului - la munca de pregatire a rolului.

Cunostintele pe care le-ati capatat in doi ani de zile se ingramadesc, se framanta in cap si in inima. Va e greu sa le cuprindeti, sa puneti la locul lui fiecare din elementele pe care le scoateti din voi si le cercetati in parte.

Totusi, ceea ce s-a studiat atat de amanuntit in decursul celor doi ani reprezinta starea omeneasca cea mai simpla, cea mai fireasca pe care o cunoastem bine in realitate. In viata, cand traim anumite sentimente, starea pe care o numim pe scena starea de spirit scenica generala se creeaza de la sine, firesc.

Si in viata ea se formeaza din aceleasi elemente pe care le cautam in noi, cand iesim in fata rampei. Nici in viata nu poti sa te daruiesti trairii vietii tale launtrice fara o asemenea stare, si nici nu poti s-o exprimi exterior in cadrul relatiilor sociale.

Spre uimirea noastra, ceea ce ne e atat de bine cunoscut, ceea ce in viata adevarata vine firesc, de la sine, dispare fara urma sau se deformeaza de indata ce artistul intra in scena. E nevoie de o munca intensa, de studiu, de obisnuinta si tehnica, ca sa aduci pe scena ceea ce e atat de normal in viata pentru fiecare om. E nevoie de neobosite si sistematice exercitii, antrenamente, educare, rabdare, timp si credinta si spre ele va indemn eu acum. Cuvintele „obisnuinta e a doua natura' in nici un domeniu nu sunt atat de aplicabile ca in profesiunea noastra.

Avem atata nevoie de deprindere, incat va rog, pentru o consacrare definitiva, sa o intariti cu stegulete speciale purtmd inscriptiile : „Obisnuinta' si „Deprindere', atat interioara, cat si exterioara. Atarnati-le pe acest perete, acolo unde se afiseaza alte elemente ale starii de spirit scenice.

Starea de spirit scenica generala, alcatuita din elemente separate, devine cea mai simpla stare omeneasca, cea mai normala. in imparatia moarta a decorurilor de panza, a culiselor, a vopselelor, a cleiului, cartonului si butaforiei, starea de spirit scenica ne vorbeste despre o viata adevarata, omeneasca, despre adevar.

Cu asta incheiem examinarea bazelor muncii actorului cu sine insusi, prezentate atat de instructiv de schema noastra.

Cand veti incheia cursul, adica dupa ce veti parcurge iot programul, inclusiv munca de pregatire a rolului atunci vom atarna in aceasta sala stegulete pana la tavan.

6 Dar nu ne-ati spus nimic despre afisul imens, fara inscriptie, care atarna langa tavan, am cutezat eu.

7 O ! Aceasta e cel mai important, cel mai inaltator, de dragul caruia ne batem capul si cu adevarul fizic, si cu toate partile componente, ultrareale si ultranaturale ale naturii.

8 lertati-ma, va rog, dar atunci de ce, vedeti dumneavoastra, sa ttS batem capul cu toate aceste lucruri neinsemnate, cand esentialul nu este cuprins in ele, ci in ceva inaltator ? a intrebat Govorkov.

9 Pentru ca nu veti putea dintr-o data sa atingeti plafonul, a raspuns Tortov. Pentru asta e nevoie de trepte, de o scara. Numai urcand treptele poti ajunge sus. Eu va dau aceste trepte.

Uite, toate aceste steaguri care ilustreaza tot ce am studiat noi sunt numai treptele pregatitoare pentru lucrul cel mai important, cel mai inaltator, care exista in arta : domeniul subconstientului. Dar inainte de a ajunge la sublim, trebuie sa inveti sa traiesti just o viata omeneasca simpla.

incheind lectia, Arkadie Nikolaevici si-a luat ramas bun dand mana cu noi toti, dar cand era gata sa plece, usa dinspre sala de spectacol s-a deschis si Ivan Platonovici a intrat cu un mers triumfator. Tinea in fiecare mana cate o fasie lunga, ingusta, pentru a prezenta cele doua elemente noi : obisnuinta si deprinderi interioare si exterioare, despre care ne vorbise chiar atunci Tortov.

…anul 19..

- Voi deveniti acum, intr-o oarecare masura, specialisti - a inceput astazi Arkadie Nikolaevici - si asta imi da posibilitatea sa vorbesc cu voi despre lucrul cel mai important, despre lucrul principal, despre subtilitatile naturii noastre creatoare si ale muncii ei pe scena.

Ce-am facut noi pana acum ? Am sa va raspund cu un exemplu plastic.

Ca sa faci o supa buna, tare, trebuie sa pregatesti carne, fel de fel de zarzavaturi, sa torni apa, sa pui oala pe plita si sa lasi totul sa fiarba bine, sa lase zeama, pentru ca altfel nu iese o supa.

Dar nu poti pregati carnea, zarzavaturile, apa, sa pui oala pe plita si sa nu faci focul. Daca nu-1 faci, va trebui sa mananci crud tot ce ai pregatit : carnea separat, zarzavaturile la fel, si sa bei apa separat.

Supratema si actiunea principala sunt focul care transforma toate acestea in mancare.

In viata, natura noastra creatoare este unitara, partile ei nu pot trai fiecare separat una de alta, de la sine si pentru sine. Dar pe scena, in

domeniul vietii rolului, ele se destrama extrem de usor si se unesc foarte greu. Daca e asa, atunci ne revine sarcina sa strangem laolalta toate partile naturii creatoare pe care le-am examinat in vederea actiunii lor comune.

Tocmai asta e munca foarte importanta pe care o avem de facut in-cepind din anul viitor.

„Elementele' separate, pregatite in cursul anterior, trebuie sa fie patrunse de la un capat la altul de actiunea principala si indreptate catre un singur scop comun, adica catre supratema. Asa se petrece si in viata reala, cu toate ca noi nu observam nici elementele separate, nici actiunea principala, nici supratema.

Cum se desfasoara atunci pe scena acest proces de o importanta primordiala ?

Ne-am inteles sa denumim „elemente', pe de o parte insusirile, capacitatile, talentele si calitatile naturale, pe care Ie-a zamislit in noi insasi natura, iar pe de alta parte, procedeele de tehnica artistica pe care ni le-am insusit.

Voi stiti ca prin cuvantul „supratema' noi intelegem esenta, simbu-rele din care s-a creat si a crescut opera. Stiti de asemenea ca „actiunea principala' se formeaza din bucati separate, mici ale vietii artistului-rol pe scena.

Insusiti-va cat puteti mai adanc, mai puternic si mai trainic actiunea principala a rolului, a piesei sau a studiului (daca ultimul are un continut care ingaduie sa se vorbeasca de un scop creator mare, atotcuprinzator), insirati pe ea, cum ati face cu un ac cu ata, toate elementele prelucrate ale sufletului vostru, fragmentele si temele pregatite ale partiturii interioare a rolului si indreptati-le catre supratema operei pe care o interpretati.

Va veti insusi mai tarziu, cand veti lucra rolul, procesul acesta si procedeele practice de realizare a lui, dar ca sa le cunoasteti de pe acum, Ivan Platonovici a incercat sa infatiseze tot ce v-am spus eu acum intr-un tablou sinoptic instructiv.

Arkadie Nikolaevici a cerut sa se lase cortina. Cand ea s-a ridicat din nou, am vazut o coala mare de hartie cu o schita in culori, prinsa de o tabla neagra, pusa in mijlocul salonului Maloletkovei. Schita ne amintea de o schema pe care o cunosteam, dar aparusera pe ea modificari importante.

- Cum se desfasoara deci acest proces pe scena ? Din ce sursa izvorasc actiunea principala si linia imboldurilor motoarelor vietii psihice ? Cum strabat ele prin toate elementele noastre ? E

mai usor sa explici toate acestea printr-un desen grafic, decat prin cuvinte. Recurgem deci la ajutorul lui. fn primul rand - a explicat Arkadie Nikolaevici - urmariti

SUPRATEMA IU PROPUSA

«■?-

- 17 STAREA

DE SPIRIT

STAREA DE SPIRIT

INTERIOARA SCE

miscarea si dezvoltarea liniei capre indica tendinta intelectului, vointei si sentimentului /nr. 9 si nr. 10/. Motoarele vietii psihice atrase de o piesa noua si de un rol nou, de o tema noua creatoare /care le strabate ca o sageata prin inima/, se grabesc sa-si impartaseasca impresiile si sa atraga in munca atat aparatele creatoare sufletesti (stinga), cat si pe cele fizice (dreapta).

In ambele figuri ale schitei /nr. 11 si nr. 12/, colorate cu cele mai variate tonuri', sunt cuprinse diferitele noastre capacitati, talente, insusiri, calitati naturale, deprinderi psihotehnice si altele : imaginatia, atentia, sentimentul adevarului, momentele credintei, comunicarea, adaptarea, logica si consecventa precum si alte „elemente'. Aici insa. in urma intelectului, vointei si sentimentului, au patruns „elementele' rolului, aduse de catre motoarele vietii psihice din opera poetului, emotionate si pline de admiratie fata de tema creatoare XXI.

O data ce ele au patruns in sufletul si in trupul artistului, unele „elemente' ale rolului gasesc o legatura comuna, de rudenie, o simpatie reciproca-, o asemanare si o apropiere in virtutea unei analogii sau a unei contopiri cu cele ale viitorului interpret.

„Elementele' artistului si ale personajului interpretat de el se leaga partial sau integral unul de altul, renasc treptat unul in altul si, in noua lor calitate, inceteaza de a mai fi pur si simplu liniile artistului insusi sau ale rolului lui, ci se transforma in linia tendintei artistului-rol /nr. 13 si nr. 14/.

Asa cum la galvanoplastie, unde inauntrul baii cu solutie de aur se unesc doua curente electrice, tot asa si in sufletul artistului se intalneste un fel de „anod', adica „elementele' sufletului rolului care este creat, cu un „catod', adica cu elementele sufletului artistului care creeaza. Elementele rolului se contopesc cu sufletul artistului care creeaza, tot asa cum aurul se depune pe firul metalic.

Ivan Platonovici incearca sa redea in schita tocmai acest proces. Acolo liniile tendintei intelectului, vointei si sentimentului, atragand dupa ele „elementele', se coloreaza treptat cu tonurile culorilor lor si, de altfel, te izbeste faptul ca ele devin mai dense si mai putin haotice.

Astfel, de pilda, linia tendintei motoarelor vietii psihice, trecand prin-tr-o serie de nascociri ale imaginatiei, le atrage dupa sine, se satureaza de ele si se coloreaza in culoarea care corespunde acestor elemente /vezi nr. 11, litera „a'/. In aceste conditii se creeaza un sir neintrerupt, o linie compacta, continua de situatii propuse, atat a celor luate din piesa, cat si a celor create de imaginatia artistului ; tot asa liniile tendintei care atrage dupa sine o serie de obiecte ale atentiei sau ale logicii si consecventei, sau ale momentelor adevarului, credintei, comunicarii, adaptarii, actiunii interioare etc, etc, se coloreaza cu tonurile lor /vezi literele „a', „b', „c', „d' etc./.

Toate aceste siruri organizate, de diferite culori, ale variatelor „elemente' tind la lupta creatoare sub conducerea intelectului, vointei si sentimentului. Randurile se strang tot mai mult in raport cu imboldul pe care il primesc /vezi nr. 13 si nr. 14/ si, in siirsit, se aduna intr-un front de lupta, comun, intr-un nod de creatie general /vezi nr. 15 si nr. 16/, care determina starile launtrice si exterioare pe care le cunoastem.

In felul acesta, nazuintele creatoare interioare care decurg din sufletul omului-artisl, trecand prin toate „elementele' omutui-rol. se contopesc cu el, se impletesc intr-un tot general, asa cum firele formeaza o franghie, si tind impreuna catre supratema, creand pe scena starea de spirit generala a acelei fiinte noi, pe care am botezat-o „artistul-rol' /nr. 17/.

Uite, asta e starea de spirit cu care trebuie sa intram pe scena, ca sa jucam orice rol.

- Ce stare complicata ! am observat eu.

10 Dar starea de spirit in care te gasesti acum, in viata de toate zilele, in timp ce spui aceste cuvinte, e complicata ? a intrebat Arkadie Ni-kolaevici.

11 E normala, am raspuns eu.

12 Si „starea de spirit scenica' e aproape tot atat de normala. Acolo fiecare element se formeaza la inceput separat, iar pe urma $e unesc toate impreuna, formand starea de spirit care ne e necesara.

Atunci cand ea nu poate fi creata dintr-o data, trebuie sa adunam rand pe rand toate elementele laolalta. In viata reala, starea de spirit justa este creata in chip firesc, dar pe scena ea este provocata prin mijloacele artei, prin psihotehnica ei. Psihotehnica noastra, careia va trebui sa-i mai sacri[1] ficam mult timp de munca, consta in primul rand in a-1 ajuta pe actor sa aduca pe scena ceea ce e normal si firesc in viata reala, ceea ce constituie natura noastra organica. Aceasta este cea mai grea si mai importanta sarcina in profesiunea noastra.

Ceea ce va mai ramane de facut este ca, in cursul unei perioade inde» lungate de timp, sa va insusiti treptat starea de spirit scenica, pana cand ea va deveni normala* fireasca, unica posibila pe scena, in momentul creatiei.

Dupa ce veti stapani o astfel de stare de spirit, veti putea trece la studierea muncii de pregatire a rolului si a psihotehnicii acestui mare si complicat proces.

Acest program vi se pregateste pentru viitorul an scolar.

X

DISCUTII DE INCHEIERE

Cursul de studiere a muncii actorului cu sine insusi se apropia de sfir-sit, dar noi simteam ca suntem inca departe de a stapani in practica ceea ce ni se dezvaluise in teorie, simteam ca n-am invatat sa ne folosim practic de „sistem'. Ca raspuns la indoielile pe care i le-am marturisit, Arka^ die Nikolaevici ne-a raspuns:

- Ne-am obisnuit sa denumim studiul nostru „sistemul lui Stanis* lavski'. Acest lucru nu e just. Toata forta acestei metode consta in faptul ca nimeni nu a nascocit-o, n-a inventat-o. Sistemul apartine naturii noastre organice, atat celei spirituale, cat si celei fizice. Legile artei se bazeaza pe legile naturii. Nasterea unui copil, cresterea unui copac, nasterea unei imagini sunt fenomene de acelasi ordin. Grija intregii mele vieti a fost sa ma apropii cat am putut mai mult de natura creatiei.

Nu se poate nascoci nici un fel de „sistem'. Noi ne-am nascut cu sistemul inauntrul nostru, cu o capacitate initiala de creatie.

Aceasta capacitate este o necesitate a noastra fireasca si, uite, s-ar parea ca n-ar trebui sa cream decat dupa sistem !

Dar, spre mirarea noastra, intrand in scena, pierdem ceea ce ne-a fost dat de natura si, in loc sa cream firesc, incepem sa afectam, sa simulam, sa jucam superficial si sa reprezentam. Ce ne impinge la asta ? Conditiile creatiei in public. Constrangerea, conventionalul, neadevarul, ascunse in reprezentarea teatrala, in arhitectura teatrului, in actiunile si cuvintele straine care ne-au fost date de catre poet, in punerea in scena a regizorului, in decorurile si costumele pictorilor, in trac, in teama de multime, in gustul prost, in traditiile false care ne uratesc natura, care il imping pe actor la autoaratare, la reprezentare. Curentul nostru - „arta trairii' - protesteaza din toate puterile impotriva unui asemenea principiu. Noi, dimpotriva, afirmam ca bunul principal in orice creatie este „viata spiritului omenesc' a artistului-rol, sentimentele lui, subconstientul creator.

Ele nu se pot „arata' ; ori se creeaza de la sine, ori sunt un rezultat a ceva anterior. Nu pot fi decat traite. Nu poti sa „arati' pe scena numai nascociri, rezultat presupus ale unei trairi inexistente.

Felul acesta de a „arata' nu contine sentiment: el cuprinde numai conventional, mestesug, sablon.

13 Dar si asta produce o impresie asupra spectatorului, a observat un elev.

14 Sa zicem ca da - a acceptat Arkadie Nikolaevici - dar ce fel de impresie ? Sunt impresii si „impresii'. Trebuie sa le deosebesti calitatea si, in aceasta privinta, curentul nostru e limpede.

N-avem nevoie de impresii puternice, care trec repede ; nu ne satisfac senzatiile exterioare, care se marginesc la a fi numai vizuale si auditive; noi pretuim mai ales impresiile emotionale, care patrund pentru totdeauna in sufletul spectatorilor, care renasc din amintiri de roluri teatrale, si pretuim actorii care au jucat oameni reali, vii, pe care-i inscrii pe lista celor care-ti sunt aproape, pe care-i iubesti, pe care-i socotesti rude, pe care vii sa-i vizitezi in teatru in fiecare an. Cerintele noastre sunt simple, normale, si tocmai de aceea sunt grele. Noi vrem numai ca artistul sa traiasca pe scena dupa legile firesti ale naturii omenesti, dar in cadrul conditiilor nefiresti ale creatiei noastre ne este mult mai usor sa ne schimonosim natura pe scena, decat sa traim o viata justa, omeneasca. Totusi, s-au gasit mijloace de lupta impotriva schimonoselilor si ele sunt incluse in „sistemul' nostru. Functia lui consta in a anihila schimonoselile inevitabile si a dirija activitatea naturii spirituale pe o cale justa, elaborand, printr-o munca perseverenta, deprinderi si obiceiuri scenice juste.

„Sistemul' respecta legile naturii creatoare, incalcate din pricina conditiilor de munca in public si ne readuce la o stare de spirit normala, omeneasca, pe scena.

Aveti deci rabdare, a urmat Arkadie Nikolaevici. Peste cativa ani, dupa ce veti studia perseverent, elementele starii de spirit se vor coace, vor inflori. Atunci, chiar daca veti dori sa obtineti o stare de spirit gresita, nu veti putea s-o faceti, atat de puternic se va inradacina in voi starea de spirit cea buna, cu toate elementele inerente ei.

15 Artistii adevarati, slava domnului, joaca bine, fara nici un fel de elemente si stari de spirit, m-am impotrivit eu.

16 Gresesti, m-a oprit Arkadie Nikolaevici.

Citeste ce am scris eu despre asta in cartea Viata mea in arta. Cu cat actorul e mai talentat, cu atat se intereseaza mai mult de tehnica in general, de cea launtrica in special. M. S. Scepkin, M. N. Ermolova, Duse, Salvini au primit in dar de la natura o stare de spirit scenica justa si elementele ei componente. Totusi ei au lucrat intotdeauna la desavarsirea propriei lor tehnici. Pentru ei, momentele de inspiratie sunt fenomene aproape normale, „inspiratie' ce vine aproape de fiecare data pe cale fireasca, la fiecare repetare a creatiei, si totusi si ei au cautat toata viata caile care duc la ea.

Cu atat mai mult noi, cei mai putin inzestrati, trebuie sa ne ingrijim de asta. Noi, muritorii de rand, trebuie sa gasim, sa dezvoltam si sa educam fiecare din elementele starii de spirit scenice in parte, timp indelungat, printr-o munca perseverenta. In acelasi timp, nu trebuie sa uitam ca cei care sunt pur si simplu talentati nu vor deveni niciodata genii, dar ca, datorita studierii naturii lor artistice, a legilor creatiei si artei, talentele modeste se vor apropia de genii si se vor inrudi cu ele. Aceasta apropiere se va produce prin sistem si in special prin „munca cu sine insusi'. Acest rezultat nu e o gluma. E foarte, foarte mult.

17 Dar cat e de greu ! am exclamat eu fara voie. Nu vom avea aceasta forta !

18 indoielile dumitale se datoresc unei nerabdari tineresti, a spus Ar-kadie Nikolaevici. Abia ati aflat azi ce e tehnica si ati vrea ca maine s-o stapaniti la perfectie. Dar „sistemul' nu e „o carte de

bucate' ; ai nevoie de un fel de mancare, te uiti la cuprins, deschizi pagina, si gata. Nu, asta implica o intreaga cultura cu ajutorul careia trebuie sa cresti si sa te educi ani intregi. Nu poti s-o inveti pe dinafara, trebuie sa ti-o insusesti, s-o asimilezi in asa chip, incat ea sa intre in carnea si in sangele tau, sa devina o a doua natura a ta, sa se contopeasca cu tine o data pentru totdeauna, sa te creeze a doua oara pentru scena. „Sistemul' trebuie studiat treptat, apoi cuprins in tot intregul lui, pentru a-i intelege structura generala si osatura. Numai atunci cand el se va desface in fata voastra ca un evantai veti avea justa lui reprezentare. N-ai sa faci toate acestea din-tr-o data ; trebuie sa procedezi ca la razboi : ocupi un teritoriu, iti creezi intarituri, faci legatura cu spatele frontului, il largesti si-1 stapanesti inainte de a se putea vorbi despre victoria definitiva.

Tot asa cucerim si „sistemul'. In aceasta munca minutioasa joaca un rol urias inaintarea treptata si deprinderea, care duc fiecare procedeu insusit pana la o obisnuinta mecanica, pana la renasterea organica a naturii insasi. La inceput, „noul' nu face decat sa impiedice, deoarece atrage asupra lui toata atentia si o distrage de la lucruri mai importante, a spus Ar-kadie Nikolaevici. Asta nu va disparea atat timp cat artistul singur nu va asimila acel lucru strain, ce i-a fost impus, considerindu-1 ca al sau propriu. „Sistemul' ajuta tocmai acest proces. Cu fiecare procedeu nou cisti-gat, o parte din grijile noastre dispar si atentia eliberata se poate concentra asupra a ceea ce e esential.

Asa patrunde „sistemul' bucata cu bucata in omul-artist si inceteaza sa mai fie pentru el un sistem, ci devine o a doua natura organica a lui. La inceput acest lucru e greu, asa cum unui copil de un an ii e greu sa

faca primii pasi si-1 sperie complicatul proces de a-si stapani muschii picioruselor care nu sunt inca intarite. Dar peste un an, cand incepe sa alerge, sa zburde si sa sara, el nu se mai gandeste la asta.

Si unui virtuos i-a fost greu la inceput sa cante la pian si s-a speriat de un pasaj complicat. Si dansatorului i-a fost greu la inceput sa se descurce in „pas'-urile complicate si incurcate. Ce s-ar intampla daca ei ar trebui sa se gandeasca, in timpul interpretarii in fata publicului, la fiecare miscare a muschilor si s-o faca constient ? Munca virtuosului si a dansatorului ar fi nerealizabile. Nu se poate tine minte fiecare bataie a degetului in claviatura in decursul unui lung concert de pian. Nu se poate supraveghea constient fiecare muschi in decursul unui intreg balet.

S. M. Volkonski a avut o expresie izbutita : „Greul trebuie sa devina obisnuit, obisnuitul - usor, iar usorul - frumos'. Pentru asta e nevoie de exercitii neobosite, sistematice.

Iata de ce virtuosul si dansatorul exerseaza luni intregi unul si acelasi pasaj si „pas', pana cand ele intra, o data pentru totdeauna, in musculatura lor, pana cand ceea ce si-au insusit se transforma intr-o deprindere simpla, mecanica. Dupa aceea nu mai trebuie sa ne gandim !a ceea ce era atat de greu la inceput si n-a izbutit atata timp.

Dar nenorocirea si primejdia constau si in faptul ca se poate forma o deprindere si intr-un sens cu totul opus. Cu cat actorul iese mai des pe-scena si traieste mai nejust „actoriceste', nu dupa „sistem' si nu intr-o stare de spirit omeneasca, cu atat el se indeparteaza mai mult de scop, de starea de spirit scenica justa.

Si ceea ce e mai rau, aceasta stare de spirit este creata cu usurinta-pe scena si este insusita cu si mai multa usurinta devenind obisnuinta.

Eu va dau un calcul, o formula aproximativa : ca sa anihilezi rezultatele si urmele unei singure seri de interpretare gresita, a unei singure seri cu o stare de spirit nepotrivita, ai nevoie de zece seri cu stare de spirit adecvata. Sa nu uitati si ca o interpretare in public mai are inca o insusire, aceea de a fixa deprinderea.

Si aici as spune : zece stari de spirit gresite la zece repetitii simple,, fara public, sunt egale cu o interpretare in fata publicului.

Obisnuinta e un cutit cu doua taisuri. Ea poate sa aduca si un mare rau printr-o gresita folosire a scenei, si un mare folos, printr-o justa folosire a ei.

Trebuie sa se faca un studiu treptat al „sistemului', care sa creeze o stare de spirit justa, cu ajutorul obisnuintelor si deprinderilor constiente. In fapt nu e chiar atat de greu cat pare in teorie. Numai ca nu trebuie sa va grabiti.

In cadrul muncii cu actorii se iveste o noua greutate, care consta cu totul in altceva, in ceva.mult mai rau.

19 In ce ? m-am speriat eu.

20 In rigiditatea prejudecatilor actoricesti, a raspuns Tortov. Faptul ca actorii nu pot sa sufere in arta lor nici legile, nici tehnicile, nici teoriile ei si, mai ales sistemele, se poate socoti ca o regula, cu rare exceptii. Actorii sunt impiedicati de propria lor „genialitate' in ghilimele, a spus cu ironie Arkadie Nikolaevici. Cu cat actorul e mai lipsit de talent, cu atat aceasta „genialitate' e mai mare si tocmai ea nu-i da posibilitatea sa se apropie constient de studierea artei lui.

Acesti actori, imitindu-1 pe Mocialov, traiesc bazandu-se pe „inspiratie'. Majoritatea dintre ei socotesc ca, in creatie, constientul nu face decat sa impiedice. E adevarat ca la inceput se intampla asa. E mult mai usor sa joci „cum iti vine'. Nu tagaduiesc faptul ca in unele cazuri izbutesti, din pricini pe care nu le cunosti, sa traiesti intuitiv si sa nu joci prost un spectacol sau altul, o scena sau alta.

Dar nu-i cu putinta sa-ti intemeiezi calculele actoricesti pe succese intamplatoare. Aceste „genii' se conving pe ele insele, datorita lenei sau prostiei, ca e destul ca actorul „sa simta', ca totul sa mearga de la sine.

Totusi, in alte cazuri, din aceleasi inexplicabile pricini si capricii ale naturii, „inspiratia' nu vine si atunci actorul, ramas fara tehnica, fara atractie, fara cunoasterea propriei sale naturi, nu joaca asa „cum ii vine' bine, ci „cum ii vine' prost si n-are posibilitatea sa se indrepte.

Natura creatoare, subconstientul si intuitia nu vin la comanda. De aceea se cuvine sa ne gandim la insusirea unor cunostinte temeinice. Cand le veti acumula asa incat sa devina o a doua natura a voastra, atunci veti scapa de greselile din trecut.

Dar oamenii si actorii sunt conservatori. Ei nu-si pot intelege propriul lor interes. Cati nu pier din pricina varsatului si a altor boli, impotriva carora oamenii de geniu au gasit seruri, vaccinuri si medicamente salvatoare ! La Moscova locuia un batran care se lauda ca n-a calatorit niciodata cu trenul si n-a vorbit niciodata la telefon. Omenirea cauta, in chinuri si incordari nemasurate, sa gaseasca adevaruri si descoperiri mari, dar oamenii, datorita inertiei, nu vor sa intinda bratele si sa ia ceea ce li se ofera cu solicitudine. Ce barbarie ! Ce lipsa de cultura !

Acelasi lucru se intampla si in domeniul tehnicii scenice, si in viata de toate zilele, si in domeniul vorbirii. Popoarele, natura insasi, cele mai bune minti ale savantilor si poetilor geniali isi creeaza de-a lungul veacurilor limba lor. Ea nu se nascoceste ca limba Volapiik[1], ci se naste din miezul vietii, se studiaza de catre marii cunoscatori timp de veacuri si de generatii, se purifica de catre genii ca A. S. Puskin, iar actorului ii e lene sa patrunda intr-un lucru gata pregatit. I se baga in gura un lucru gata mestecat, si el nu vrea sa-1 inghita.

Exista unii oameni norocosi, care, fara sa studieze, simt natura limbii lor si o vorbesc just din intuitie.

Dar sunt putine exceptii de acest fel. Marea majoritate vorbeste ingrozitor.

Uitati-va cuim studiaza muzicantii legile si'teoria artei lor, cum isi ingrijesc instrumentele : vioara, violoncelul sau pianul. De ce oare artistii dramatici nu fac acelasi lucru ? De ce nu studiaza nici legile vorbirii, de ce nu-si ingrijesc glasul, vorbirea, corpul ? Ele sunt viorile, violoncelele lor, instrumentul lor cel mai subtil de exprimare. Ele au fost create de cel mai genial maestru, de insasi natura facatoare de minuni.

Acesti oameni nu vor sa inteleaga ca intamplarea nu e arta si ca nu te poti baza pe ea. Maestrul trebuie sa-si stapaneasca instrumentul, si instrumentul actorului e complicat: avem de-a face nu numai cu glasul, ca la un cantaret, nu numai cu mainile ca la un pianist, nu numai cu picioarele si trupul, ca la un dansator, dar simultan si brusc cu toate elementele naturii fizice si spirituale ale omului. Ca sa le stapanesti, e nevoie de timp si de o munca sistematica, intensa, al carei program vi-1 si da asa-numitul „sistem'.

„Sistemul' este un ghid pentru a ajunge la creatie, dar nu e un scop in sine. „Sistemul' nu poate fi jucat; folositi-va de el acasa. Pe scena insa inlaturati tot, acolo nu exista nici un fel de „sistem', nu exista decat natura. „Sistemul' este un informator, nu un filozof. Din momentul in care incepe filozofia, s-a ispravit cu „sistemul'.

O folosire neglijenta a „sistemului', munca de a-1 patrunde fara atentia cuvenita nu va face decat sa va indeparteze de scopul catre care tin-deti; dar nu e bine nici sa faci exces de zel, si acest lucru se intampla adesea in folosirea „sistemului'.

O prudenta prea mare, exagerata fata de psihotehnica noastra te sperie, tei incatuseaza, te deprinde sa critici mai mult decat trebuie si da nastere unei tehnici de dragul tehnicii.

Ca sa va paziti de abateri in aceasta munca, faceti-o la inceput sub controlul permanent al unui ochi experimentat: al meu - la lectiile mele si al lui Ivan Platonovici - in clasa lui de „antrenament si disciplina'.

Va amaraste faptul ca n-ati invatat inca sa va folositi de „sistem' in practica, dar de unde ati scos concluzia ca tot ce va spun eu in clasa, trebuie sa fie pe loc perceput de voi, insusit si aplicat in munca ? Ceea ce va spun nu priveste intreaga voastra viata. Abia peste multi ani veti intelege pe deplin din practica multe din cele ce veti auzi la scoala. Numai atunci va veti aminti ca vi s-a vorbit de mult despre asta, dar ca aceste ganduri nu patrundeau pana la capat in constiinta voastra. Atunci sa comparati ceea ce va da experienta cu ceea ce vi s-a spus la scoala si fiecare cuvant din lectiile voastre scolare va invia si va trai o viata autentica.

Dupa oe veti stapani starea de spirit necesara pentru munca artistica, va trebui sa invatati sa va examinati, sa va pretuiti, sa va criticati propriile voastre senzatii in rol si, fireste, personajul trait.

Trebuie sa va largiti cunostintele artistice, literare si celelalte, pentru a va crea un model mai bun decat natura.

Trebuie sa formati din trupul, glasul, fata voastra cel mai bun aparat plastic de intruchipare, care sa poata intrece frumusetea fireasca a creatiilor naturii chiar.

…anul 19..

Lectia noastra de incheiere va fi inchinata ditirambilor pentru cea mai mare, de neinlocuit, ne neimitat si de neegalat artista de geniu.

Cine e ?

Natura organica, creatoare a artistului.

Unde se ascunde ea ? incotro sa ne indreptam imnurile de admiratie si lauda pentru ea ? Nu stiu.

Ea e asezata in unele centre si parti ale aparatului nostru exterior si interior, la care nu numai ca n-avem acces, dar pe care adesea nici nu le simtim si nu le cunoastem. N-avem cai de directa influenta asupra lor ; exista cai indirecte, dar ele sunt cercetate putin si nu sunt studiate in mod practic.

Lucrul pe care-1 admir poarta diferite nume neintelese : geniu, talent, inspiratie, subconstient, intuitie. Le simt la altii, uneori la mine. Nu stiu insa unde sa le gasesc in mine.

Unii considera ca aceasta e o inspiratie facatoare de minuni, venita „de sus', de la Apollon sau de la dumnezeu. Dar eu nu sunt mistic si nu cred in asta, cu toate ca in momentele de creatie as vrea sa cred. Aceasta te insufleteste.

Altii spun ca ceea ce caut eu traieste in inimile noastre, dar eu imi simt inima numai atunci cand bate tare sau cand se dilata si ma doare, ceea ce e neplacut Iar lucrul despre care e vorba acum, dimpotriva, e foarte placut, e atat de atragator incat te face sa uiti de tine insuti.

Altii, la randul lor, afirma ca geniul sau inspiratia se gasesc in creierul nostru. Ei compara constiinta cu un reflector indreptat spre un anumit punct al creierului nostru, luminand ideea asupra careia e concentrata atentia noastra.

In acest timp, celelalte ceiule ale creierului raman in intuneric sau capata o sclipire de reflex. Dar sunt momente in care intreaga suprafata a scoartei creierului este luminata pentru o clipita de razele reflectorului si atunci, pentru o clipa, se lumineaza tot ce a fost inainte in umbra. Din nenorocire insa nu exista un electrician care sa stie sa se foloseasca de acest reflector si de aceea el continua sa stea inactiv si sa licareasca doar. pentru o clipa, cand ii vine lui pofta. Eu sunt gata sa recunosc ca acest exemplu e izbutit, ca lucrurile se petrec in realitate asa cum spune exemplul. Dar oare asta face sa inainteze latura practica a chestiunii ? A pus stapanire cineva pe acest reflector al subconstientului, al inspiratiei sau al intuitiei ?

Exista invatati care jongleaza foarte usor si liber cu cuvantul „subconstient' ; unii pleaca cu el in labirintele misterioase ale misticii si rostesc cuvinte foarte frumoase, dar absolut neconvingatoare ; altii insa, dimpotriva, ii critica pe primii, ii batjocoresc si la randul lor explica totul cu o mare indrazneala, extrem de simplu, de real, aproape asa cum vorbim noi despre functiile stomacului, ale plamanilor si ale inimii noastre. Toate aceste explicatii sunt foarte simple ; pacat ca ele nu gasesc rasunet nici in cap, nici in inima.

Dar exista si alti invatati care fac ipotezele cele mai complicate, mai bine gandite, dar recunosc ca aceste presupuneri stiintifice nu sunt inca dovedite si confirmate. De aceea ei nu stiu inca nimic precis nici despre geniu, nici despre talent, nici despre subconstient. Speia doar ca stiinta va ajunge in viitor pana ia acea cunoastere la care deocamdata se poate numai visa.

Aceasta recunoastere a nestiintei este bazata pe cunostinte adanci, sinceritatea lor e un rezultat al intelepciunii. Aceasta marturisire imi trezeste increderea si ma face sa simt maretia cercetarilor stiintifice. Ea tinde sa atinga cu ajutorul inimii sensibile ceea ce n-a fost inca atins. Dar va fi ! In asteptarea noului triumf al stiintei insa, nu-mi ramane altceva de facut decat sa-mi inchin munca si energia aproape exclusiv studierii naturii creatoare, nu ca sa creez in locul ei, ci numai ca sa gasesc caile indirecte, ocolite care duc spre ea. Sa studiez nu inspiratia in sine, ci numai felurile in care te poti apropia de ea, adica ceea ce numim acum „momeli'. Eu am gasit numai unele momeli, dar stiu ca sunt mult mai multe si ca cele mai importante vor fi descoperite mai tarziu. Am obtinut totusi cateceva in murica mea indelungata si incerc sa va impartasesc si voua tot ce-am gasit eu.

Ne putem bizui pe mai mult acum, cand domeniul subconstientului n-a fost inca atins ?

Eu n-am sa pot face mai mult si dau ceea ce pot, ceea ce sta in puterile mele.

Feci quod potui - feciant meliore potentes [1].

Avantajul sfaturilor mele consta in faptul ca ele sunt reale, practice, aplicabile in profesiunea noastra, demonstrate chiar pe scena, verificate tn munca timp de zeci de ani, si ca dau rezultate sigure.

Am aflat unele legi dupa care creeaza natura noastra - asta e foarte important si pretios - dar nu vom putea niciodata sa inlocuim creatia naturii cu tehnica noastra actoriceasca, oricat ar fi ea de perfecta.

Tehnica urmareste si respecta consecvent, logic felul in care un lucru decurge din altul, clar, pe inteles, inteligent. Afara de asta si frumos, deoarece totul e calculat dinainte : gestul, poza, miscarea. Vorbirea e de asemenea adaptata la rol : sunetul si rostirea lucrate, frazele frumos formulate, intonatiile muzical construite, parca invatate dupa note, mangaie urechea. Totul e incalzit si motivat dinauntru. Ce trebuie mai mult ? E o mare desfatare sa privesti si sa asculti asemenea actori. Ce arta, ce per-iectiune !

Ce pacat ca sunt rari !

Ei si jocul lor iti lasa amintiri minunate, frumoase, amintirea unei opere complet inchegate si cizelate.

O arta atat de mare se obtine numai cu invatatura si cu tehnica exterioara ? Nu, asta e o creatie autentica, incalzita pe dinauntru de un sentiment omenesc si nu de cel actoricesc. Catre asta trebuie sa tindem.

Dar un asemenea joc e lipsit de un singur lucru : de neasteptatul care te zguduie, te asurzeste si aureoleaza totul. El iti smulge pamantul •de sub picioare si te conduce deodata spre un altul pe care spectatorul n-a stat niciodata, dar pe care il cunoaste perfect prin simtire, prin presimtire, prin ghicit. Si totusi el vede acest neprevazut iata-n fata, se intalneste cu el pentru prima oara. Asta il zguduie, il subjuga si-1 captiveaza pe om in intregime.

Fara indoiala ca neprevazutul nu se poate judeca si critica, de vreme ce a rasarit din adancurile naturii organice. Chiar actorul e zguduit, e robit de neprevazut. Se simte atrasi undeva, nici el singur nu-si da seama unde. Se intampla ca un asemenea elan navalnic sa-1 indeparteze pe artist de caile rolului. E pacat, dar elanul ramane elan si zguduie centrele cele mai adanci. Nu se poate sa-1 uiti, e un eveniment in viata.

Daca insa elanul merge pe linia rolului, atunci rezultatul atinge idealul. In fata voastra se gaseste faptura insufletita pe care ati venit s-o vedeti la teatru.

Nu este numai o imagine, ci toate imaginile de acelasi gen si origine, contopite laolalta. E pasiunea omeneasca. De unde ia artistul tehnica glasului, vorbirii, miscarii ? De obicei el e stangaci, iar acum e o intruchipare a plasticii. De obicei e un molatic, se balbaie cand vorbeste, iar acum vorbeste expresiv, inspirat si glasul lui e ca o muzica.

Si in primul caz actorul e bun, tehnica e stralucitoare, frumoasa, dar poti oare s-o compari cu cealalta ? Acest joc, prin neglijenta lui indrazneata, e minunat fata de frumusetea obisnuita. E

puternic, dar nu are de loc acea logica si consecventa pe care le-am admirat in primul caz. E minunat prin lipsa lui de logica atat de cutezatoare, e ritmic prin aritmie, e psihologic prin negarea psihologiei obisnuite, acceptata de toti. E puternic prin avant. incalca toate regulile obisnuite si tocmai prin asta e bine, prin asta e puternic.

Un asemenea joc nu se poate repeta. Data viitoare va fi cu totul altfel, dar nu mai putin puternic si inspirat. Iti vine sa-i strigi actorului: „Tine minte ! Nu uita, lasa-ma sa ma desfat!' Dar actorul nu este nici el stapan pe sine. Nu creeaza el, creeaza natura lui, iar el e numai un instrument, o vioara in mainile ei.

N-am sa spun ca o asemenea creatie e buna. N-am sa spun „de ce e asa si nu asa'. Ea e asa, pentru ca este asa si nu poate sa fie altfel. Tunetul si fulgerul, furtuna pe mare, vijelia si uraganul, rasaritul si apusul sparelui pot fi criticate ?

Dar unii oameni cred ca natura creeaza cateodata prost, ca tehnica noastra actoriceasca o face mai bine, cu mai mult gust. Pentru unii esteti, gustul e mai important decat adevarul. In momentul in care insa multimea e zguduita, cand toti traiesc un singur sentiment de entuziasm, cu toata lipsa de frumusete, cu toata uratenia aproape, a unor actori si actrite mari, se mai pune chestiunea gustului, a constiintei, a tehnicii sau a acelei forte care se gaseste in geniu si pe care nici el insusi, ca si Mo-cialov, n-o stapaneste ?

In aceste momente uratul devine frumos. Sa devina dar cat mai des frumos din proprie initiativa, numai prin tehnica, fara ajutorul acelei forte nevazute care-1 infrumuseteaza ?

Dar estetii „atotstiutori' nu stiu s-o faca, ei nu stiu nici macar sa-si recunoasca ignoranta, dar continua sa laude ieftina tehnica actoriceasca.

Eu socot ca asemenea oameni sunt fie maniaci, fie marginiti, fie niste ignoranti cu ifose, incapabili sa-si recunoaspa nestiinta.

Cea mai mare intelepciune este sa-ti recunosti ignoranta, Eu am ajuns la ea si recunosc ca in domeniul intuitiei si al subconstientului nu stiu nimic, in afara de faptul ca aceste taine sunt cunoscute de natura facatoare de minuni. Iata de ce ii si cant ditirambi. Daca nu mi-as recunoaste neputinta de a patrunde maretia naturii creatoare, as bajbai ca un orb, din colt in colt, considerand aceste taine niste intinderi de necuprins, deschise in fata mea. Nu, eu prefer sa stau pe un deal si sa privesc de acolo zarile de necuprins, incercand, ca intr-un aeroplan, sa ma ridic la cateva zeci de verste in spatiul nemarginit, inaccesibil constiintei noastre, pe care mintea mea nu poate nici in gand, in inchipuire, sa-1 cuprinda, intocmai ca si tarul care „putea de pe inaltime sa priveasca Si departarea acoperita de corturi albe. $i marea.'

ANEXA

DESPRE EXAMENELE DE SFARSIT DE AN

- Ca sa ispravim materia pe care am studiat-o la cursul nostru,

trebuie sa dam examenele de sfarsit de an, de aceea va pun sa repetati spectacolul de productie de la inceputul stagiunii trecute. Vom compara ce erati atunci cu ceea ce ati devenit acum ; vom verifica prin fapte ceea ce ati dobandit anul acesta si anul trecut si cum aplicati in practica ceea ce v-ati insusit in teorie.

- Si n-o sa mai dam celelalte examene ? a intrebat un elev.

- Veti mai da examene, dar altele, la care nu va asteptati.

- Care atunci, care ? staruiau elevii.

21 Veti arata la istoria costumelor costumul lucrat de catre fiecare dintre voi in cursul unui an, veti da explicatii asupra unui alt costum, lucrat de catre unul dintre tovarasii vostri si veti spune ceea ce stiti despre epoca lui.

22 Dar noi am lucrat numai cate un costum, si inca si pe acela prost, studiind fiecare numai o epoca, explicau elevii.

23 Ei si ! e destul ! a spus! Arkadie Nikolaevici. Zece elevi, fiecare cu cate un costum, insotit de comentarii, fac zece epoci. Pentru primul an e destul.

24 Da, dar fiecare dintre noi n-a studiat decat epoca lui! s-au tulburat elevii.

25 Si in acelasi timp a ascultat explicatiile care se dadeau celorlalti, la toate cele zeci epoci, a adaugat Tortov.

26 Cum ? Si trebuie sa stim toate astea ? ne-am speriat noi.

27 Dar cum altfel ? Atunci pentru ce vi s-au explicat toate ? Nu vi s-a spus dinainte ? a intrebat Arkadie Nikolaevici.

28 S-a vorbit Insa noi am crezut se balbaiau elevii, tulburati de cuvintele lui Tortov.

29 Si ce examene inca ?

30 De arhitectura. Veti arata, ca si la costume, machetele pe care le-ati facut si veti povesti tot ce stiti in legatura cu munca unui alt elev, explica Arkadie Nikolaevici.

31 Da, dar majoritatea nu stim sa facem machete, se scuzau elevii dinainte.

32 Veti invata cu timpul. Deocamdata insa e important sa verificam cunostintele pe care le-ati dobandit in munca practica, a continuat Arkadie Nikolaevici.

33 Si ce fel de examene inca ? De dictiune, de pozare a glasului ? iscodeau elevii.

34 Asta va fi verificata la spectacolul de examen.

35 Dar la dans, gimnastica, scrima ?

36 Si asta se va lamuri la spectacol. El va fi o adevarata verificare, in legatura cu care va trebui sa va ocupati intens de trupul vo&tru.

37 Dar la teorie ?

38 Deocamdata nu avem nevoie de teorie. Cand practica va fi biruita, atunci vom vorbi si despre teorie. Altfel, se va intampla ceea ce se intampla totdeauna : elevii stiu perfect totul pe dinafara, dar ia incearca sa-i treci la fapte, ca nu iese nimic. inainte de toate invatati-va sa jucati bine si sa simtiti pe scena, si mai tarziu vom introduce si terminologia, si teoria, pentru definitivarea metodelor psihotehnice.

A intelege - inseamna a simti, a simti - inseamna a face, a putea. Aratati-ne ce puteti, iar noi vom chibzui ce sa facem cu voi mai departe.

VERIFICAREA STARII DE SPIRIT SCENICE

…anul 19..

Astazi a avut loc verificarea „sitarii de spirit scenice' a elevilor.

Arkadie Nikolaevici 1-a rugat pe Govorkov sa joace ceva. Fireste ca a fost nevoie si de Veliaminova.

Super-superficialii nostri aveau repertoriul#lor special, necunoscut de nimeni, format din piese de duzina, de prost gust.

Govorkov interpreta un procuror care ia interogatoriul unei frumoase criminale de care e indragostit si pe care o constrange sa i se dea.

Iata cuvintele care ii fusesera puse la indemana lui Govorkov de catre netalentatul autor:

„Prin puterea mea de a pedepsi, milioane de cetateni infometati si rasculati, din inflacaratele strafunduri ale poporului, iti trimit blestemul lor'.

39 Asculta-1 - ii soptea Tortov lui Ivan Platonovici - cum rosteste aceasta inmanunchere banala de cuvinte. A scos in relief prin accente toate cuvintele, toate frazele separate, aproape fiecare

silaba ; si cat de strident! Dar cuvantul cel mai important, pentru care e scrisa intreaga tirada, 1-a lasat fara accent si 1-a cocolosit.

40 Care cuvant ? De care cuvant e vorba ? a intrebat Ivan Platonovici.

41 Fireste de cuvantul „iti'. Toata greutatea cade pe faptul ca poporul iti trimite blestemul tie anume.

Se vede ca Govorkov n-are idee despre legile vorbirii. Ce face profesorul ? Sa-ti concentrezi serios atentia asupra acestui obiect. E unul dintre cele mai importante. Daca profesorul nu e bun, trebuie inlocuit cat mai repede. Nu se poate vorbi asa !

Doamne, dumnezeule, ce aiureala ! suferea Tortov din cauza lui Govorkov. Mai bine sa nu patrundem intelesul, ci sa ascultam numai glasul, cauta el sa se consoleze.

E un glas bun, sonor, nu e crispat, e expresiv, nu e prost asezat. Sunetul e bine deschis, cu un registru suficient.

Dar asculta cum rosteste el consoanele! „Innffflacarratte ssstrraf-funndurri prrinn pputtterrea mmea de a ppedepssi'. O face pentru exersarea si formarea consoanelor ? Nici gand. I se pare ca prin inzeci-rea consoanelor glasul ii suna mai frumosi. Dar daca ar indeparta aceasta meschinarie si afectare in rostire, restul dictiunii ar fi pe deplin satisfacator.

Ce se poate face cu asemenea insusiri ? Daca as fi un strain care nu intelege de loc ruseste, l-as aplauda pentru acest gest larg al mainii, care se termina cu resfirarea tuturor degetelor. Ca o completare a gestului, glasul lui a coborat o data cu mana pana la notele cele mai joase cu putinta.

Nimic de spus, frumos prelucrat si, daca ar fi vorba de un aeroplan care aterizeaza, i-as ierta si afectarea, si teatralul. Dar nu e vorba nici de zbor, nici de aterizare, ci pur si simplu de faptul ca el va cobori acolo unde are loc judecata. Si de vorbit, vorbeste ca sa-si sperie victima nenorocita, ca s-o forteze prin teroare sa accepte propunerea inchizitorului. Simt ca de la primul contact cu aceasta piesa proasta Govorkov s-a gandit la gestul asta frumos, la doua, trei intonatii de efect declamator. Si le-a lucrat cu grija, timp indelungat, in linistea biroului lui. El chiar numeste aceasta, a lucra rolul. A si invatat si repetat piesa asta banala, tocmaji ca sa straluceaca in fata publicului cu atitudinile si intonatiile astea.

Ce prostie ! Doamne !

Uite, acum intelegi cum traieste baiatul asta ? Din ce elemente isi compune starea de spirit ? O vorbire agramata, plus aeroplanul care aterizeaza, plus „sstrafundurile innnffflacarrrate'. Aduna toate astea la un loc! incearca sa vezi ce va iesi! O ciorba !

- Si daca ai sa-l intrebi pe Govorkov, el se va jura ca asta e „sta

rea de spirit' si ca nimeni nu simte mai bine decat el „scena si podiumul

scenei', ca acesta e stilul sublim al jocului, nu naturalismul meschin al trairii.

- Uite, de asta sa-i dai afara ! Pe amandoi ! Fii sigur ca faci bine ! il atata Ivan Platonovici. Si pe deasupra pe Puscin si pe Veselovski. N-avem nevoie de elemente straine de curentul nostru.

42 Crezi ca nu sunt buni de nimic in teatru ? 1-a intrebat fatis Tor-tov pe Rahmanov.

43 Fii sjgur ca nu ! i-a raspuns celalalt.

44 Sa vedem, a spus Arkadie Nikolaevici, apoi s-a sculat si s-a dus spre rampa, pentru ca „interpretii' nostri isi ispravisera sceneta.

Arkadie Nikolaevici 1-a rugat pe Govorkov sa povesteasca amanuntit despre ce e vorba, cum intelege el rolul, care este continutul scenei si asa mai departe.

Atunci s-a intamplat ceva de necrezut.

Nici el, nici Veliaminova nu stiau in ce consta esenta principala a scenei, pentru ce a fost scrisa ea. La inceput, ca sa povesteasca continutul, a trebuit sa rosteasca mecanic textul invatat pe dinafara, apoi sa patrunda sensul lui si sa-i explice miezul cu cuvintele lor.

- Acum lasati-ma sa va povestesc eu, a spus Arkadie Nikolaevici.

Si a inceput sa zugraveasca o scena minunata din viata Evului Mediu.

Mi se pare ca v-am mai spus ca are un dar absolut exceptional de a expune continutul pieselor. Si, ceva mai mult, nascoceste in mod uimitor lucrul cel mai principal si mai interesant, pe care autorii prosti uita sa-1 scrie in opera lor.

Govorkov, care abia acum isi judeca scena, patrundea pentru prima data in continutul ei, care se dovedea a fi mult mai profund decat ceea ce ne aratasera pe scena Govorkov si Veliaminova.

Celor doi interpreti le-a placut conceptia lui Arkadie Nikolaevici. Au inceput cu elan si fara sa se opuna sa refaca scena conform noii linii interioare.

Tortov nu le forta vointa, nu se lega de procedeele lor de joc deosebit de teatrale, care, pare-se, in primul rand trebuiau inlaturate.

Dar nu, Arkadie Nikolaevici se interesa doar de indreptarea liniei interioare, a temelor, a magicului „daca', a situatiilor propuse.

- Dar temele, sentimentul adevarului, dar credinta ? De adevar vorbesc, unde e? De ce nu inlaturi conventionalul? insista Ivan Platonovici.

45 Pentru ce ? a intrebat calm Tortov.

46 Cum pentru ce ? s-a mirat Rahmanov la randul lui.

47 Da, pentru ce ? 1-a intrebat inca o data Arkadie Nikolaevici. Asta nu va duce nicaieri. Ei sjint din fire niste reprezentatori tipici, asa ca lasa-i macar sa reprezinte just. Iata tot ce se poate cere deocamdata de la ei.

In sfarsit, dupa o munca indelungata, Govorkov si Veliaminova au reusit sa interpreteze scena datorita ajutorului si sugestiilor lui Arkadie Nikolaevici.

Trebuie sa recunosc ca mie mi-a placut. Totul era inteligibil, clar, plin de sens, personajele aveau un contur interesant. E adevarat ca era departe de ceea ce descrisese inainte Arkadie Nikolaevici. Dar fara indoiala ca acum era incomparabil mai bine decat ceea ce jucasera inainte. E adevarat ca nu te tineau cu respiratia taiata, nu-ti provocau nici macar credinta, ca te faceau sa simti tot timpul jocul superficial, manierismul, conventionalul, afectarea, declamarea si alte lipsuri care le erau tipice. Totusi

48 Si ce-i asta ? Arta ? Mestesug ?

49 Deocamdata nu e inca arta, a explicat Arkadie Nikolaevici. Dar daca si-ar crea procedee de joc, fie chiar conventionale, dar imprumutin-du-si materialul de la natura insasi, atunci acest joc actoricesc ar putea ajunge pana la arta.

50 Dar nu e asta linia noastra, se framanta Ivan Platonovici.

51 Sigur ca asta nu e traire. Sau, mai bine zis, as spune asa : conturul rolului poate fi prins si trait just, insa intruchiparea ramane conventionala, plina de sabloane, care cu timpul pot capata un aspect convenabil. Jocul lor nu e nici adevarat si nici veridic macar, ci o sugerare acceptabila a faptului ca acest rol poate fi trait cum trebuie. Acesta nu e joc, ci o rastalmacire expresiva a unui rol care poate fi redat cu o tehnica stralucitoare. Putini actori straini de felul acesta vin in turneu la noi, si tu ii aplauzi ?

Abia cand va absolvi, vom hotari daca Govorkov e bun sau nu pentru teatrul nostru. Dar deocamdata el urmeaza scoala si trebuie sa facem din el un actor cat mai brfn, cautand sa-i indreptam, pe cat cu putinta, defectele. Poate ca in provincie va culege lauri. Ce sa-i faci, dumnezeu cu el ! Dar lasa sa fie pregatit. Pentru asta trebuie sa realizezi cu calitatile lui[1] un stil si o tehnica cuviincioasa de joc si sa cauti sa obtii de la el lucrul cel mai necesar, un acord, cum s-ar spune, general, care sa rasune decent in linii mari.

52 Si ce trebuie sa facem ? se enerva Rahmanov.

53 inainte de toate - explica Tortov - trebuie sa-1 ajutam sa-si formeze „o stare de spirit scenica' decenta. Pregateste pentru asta un buchet de elemente mai mult sau mai putin cuviincioase. Starea de spirit scenica nu-1 va face sa traiasca adevarat (va ii in stare de asta numai in momente intamplatoare, rare), dar il va ajuta sa mearga dupa sufler.

54 Dar ca sa capeti acest profil, dragul meu, fii sigur ca trebuie sa traiesti, s[f]a traiesti ! se infierbanta Ivan Platonovici.

55 Ti-am spus doar si eu ca fara traire nu poti s-o scoti la capat. Dar una e sa simti rolul launtric, ca sa-i cunosti conturul si alta e sa traiesti in momentul creatiei. Invata-1 deocamdata sa simta linia rolului si sa redea aceasta linie sau acest desen cu stiinta, desi conventional. Dar pentru aceasta trebuie, fireste, sa indrepti, sa imbunatatesti, sa schimbi si sa inlocuiesti cu metode noi toate aceste sabloane si procedee ingrozitoare de joc.

56 Si ce va iesi de aici ? Cum sa numesti o asemenea „stare de spirit' ? se enerva mereu Ivan Platonovici. Actoriceasca ?

57 Nu, s-a impotrivit Arkadie Nikolaevici. Starea de spirit actoriceasca se intemeiaza pe o actiune mecanica, mestesugareasca, iar aici exista totusi mici urme de traire.

- Adica ceea ce i-ai aratat tu, a observat Rahmanov.

58 Se poate, a raspuns Tortov. Totusi, aceasta mica traire e numita de mult starea de spirit „semiactoriceasca', a nascocit Tortov.

59 Bine, fie. Sa-1 ia naiba ! Daca e semiactoriceasca, sa fie semiactoriceasca, suferea Ivan Platonovici. Dar cu ea, cu cocheta, ce sa fac ? se framanta Rahmanov. Ei cum sa-i formam starea de spirit ?

60 Stai, lasa-ma sa inteleg, a spus Arkadie Nikolaevici si a inceput s-o priveasca cu atentie.

61 Ah, Veliaminova asta ! a exclamat Arkadie Nikolaevici. Se arata si iar se arata pe ea insasi ! Nu se mai satura admirandu-se. intr-adevar, pentru ce joaca ea aceasta scena ? E clar ! A laudat-o cineva sau si-a vazut in oglinda ea singura atitudinea artificiala, linia frumoasa a corpului si acum tot sensul jocului ei consta in a-si aminti si a repeta miscarea si tabloul care ii e drag.

Vezi, a uitat de picior si cauta numaidecat sa-si aduca aminte, sa se vada in gand cum a stat culcata atunci. Slava domnului, mi se pare ca a gasit. Nu. Tot nu e destul asa. Vezi cum isi retrage varful piciorului intins inapoi ?

Acum asculta cum isi spune rolul, ii sopti Tortov lui Rahmanov. „Stau in fata dumneavoastra ca o criminala.' Astept, iar ea s-a tolanit! Asculta mai departe, a urmat Arkadie Nikolaevici. „Am obosit, ma dor picioarele.' Nu cumva o dor picioarele din pricina ca s-a tolanit ? O fi s(at prea mult culcata sau poate o dor din pricina ca isi retrage varful piciorului ?

Ghiceste, daca poti, care e starea ei de spirit. Ce traieste ea launtric, de vreme ce cuvintele contrazic actiunea ? Curioasa psihologie. Atentia ei s-a concentrat intr-atata asupra piciorului, in setea de autoadmiratie, incat nu-i ajunge timpul sa se inteleaga ce spune .din gura.

Ce dispret fata de cuvant, fata de tema interioara ! Despre ce „stare de spirit scenica' se poate vorbi ?!

Ea e inlocuita cu o atitudine feminina de cocheta indragostita de ea insasi. Are o „stare de spirit feminina' a ei, speciala, de care nu se va dezbara. Si elementele din care e formata starea asta sunt tot de origine feminina. Cum sa numim ceea ce face ea ? Mestesug ? Reprezentare ? Balet ? Tablou viu ? Nici prima, nici a doua, nici a treia, nici a patra. Acesta e „un flirt public' ! a gasit in sfarsit Arkadie Nikolaevici.

…anul 19..

Astazi Arkadie Nikolaevici a venit in clasa cu un strain nu prea vorbaret. Se spune ca e un regizor. Lectia a fost iarasi inchinata verificarii „starii de spirit scenice' a elevilor.

Tortov 1-a chemat pe scena pe Viuntov, care a cerut ingaduinta sa joace impreuna cu Puscin scena lui Nesciastlivtev si Sciastlivtev din Padurea de Ostrovski. Pesemne ca e ultima realizare din repertoriul lor misterios, alcatuit de mantuiala.

Din intamplare eu ma aflam iar, fara sa fi avut intentia, in spatele lui Arkadie Nikolaevici, al lui Ivan Platonovici si al necunoscutului, care sedeau la masa regizorilor.

Sunt oare eu de vina ca le-am auzit discutia ?

- Ce e de facut cu Puscin ? Asta nu e starea de spirit scenica !

cerea Ivan Platonovici indicatii de la Tortov, in timp ce Puscin si Viuntov jucau.

- Nu se poate judeca dupa Nesciastlivtev chiar rolul cere un patos fals. Lasa-1 pe Salieri sa-1 joace cum poate, ii spunea incet Arkadie Nikolaevici lui Rahmanov.

Daca ai sa cauti sa obtii de la Puscin traire adevarata, asa cum o intelegem noi, nu va iesi deocamdata nimic. Puscin nu e un emotiv ca Maloletkova si Fantasov. El traieste „prin intelect'! Dupa o linie literara, explica Arkadie Nikolaevici.

62 Cum ramane cu „starea de spirit scenica' ? Cum sa fixam „starea de spirit s'cenica' ? nu-i dadea pace Rahmanov.

63 Pentru el, deocamdata, „starea de spirit scenica' asta e, a spus Arkadie Nikolaevici.

64 Fara traire ? nu se dumerea Ivan Platonovici.

65 Cu traire „prin intelect'. De unde sa iei alta daca ea nu exista, deocamdata ? Se va vedea mai tarziu daca e capabil de starea de spirit scenica de care avem nevoie sau nu, continua sa explice Arkadie Nikolaeviei. „Starea de spirit scenica' are varietatile ei. La unii predomina intelectul, la altii sentimentul, si la altii vointa. Fiecare din ele ii da o nuanta speciala.

Cand pe instrumentul nostru actoricesc, cu claviatura facuta din elemente, partitura principala e condusa, sa spunem, de intelect, se realizeaza un fel sau un tip anumit de „stare de spirit scenica'. Dar daca vointa sau sentimentul dau tonul, poate sa fie si altfel. Asta va crea doua nuante noi de

„stare de spirit'. Puscin are o inclinare spre ratiune si literatura. Sa-i multumim si pentru asta. Tot ce face el este clar si inteligibil, linia interioara e marcata just. El intelege si cantareste bine ceea ce spune. E adevarat ca totul e prea putin incalzit de sentiment. Ce poti sa faci ? Sentimentul nu poate fi introdus in om. Cauta sa-1 misti cu magicul „daca', cu situatiile propuse. Dezvolta-i imaginatia, nascoceste teme interesante. Ele vor insufleti sau vor dezvalui sentimentul. Si atunci poate va adauga si el putina caldura. Dar nu vei obtine mult de la el in acest sens. Puscin e un raisonneur tipic, cu splendide calitati vocale, cu un trup minunat care, fireste, trebuie dezvoltat intens si adus la un aspect omenesc. Dupa ce se va face asta, nu spun ca va iesi un foarte bun actor, dar va iesi un' actor necesar, util. Vei vedea ca va fi distribuit in toate piesele. Intr-un cuvant, aceasta „stare de spirit scenica' cu o mare inclinatie spre ratiune este acceptabila deocamdata.

„Saracul Puscin ! m-am gandit eu. Cata munca ca sa devii doar «folositor». De altfel, el nu e pretentios. Va fi multumit si cu asta.'

- Bravo lui ! ii soptea Tortov lui Rahmanov, bucurandu-se de Viun-tov. Priveste, te rog ! Ce obiect puternic are si ce bine inchegat e cercul lui de atentie ! Asta este, fara indoiala, cea mai autentica „stare de spirit scenica'. Fireste ca la el e intamplatoare. Nu putem sa-1 banuim pe Viun-tov ca a studiat siiitor si ca stapaneste tehnica „starii de spirit scenice'. Ah ! Talharul ! Ia te uita, poftim ! A si inceput sa joace superficial, ca cel din urma fandosit ! Iar ! Ah, din „starea de spirit' de adineauri n-a mai ramas nici urma.

Ia te uita la el, te rog ! Ah, e strasnic ! S-a indreptat. Iar s-au ivit si adevarul si credinta. Iti transmite pana si gandurile lui, si doar asta e punctul lui slab. Of, iar s-a apucat! suferea Arkadie Nikolaevici pentru Viuntov, cand acesta a dat drumul celui mai grosolan procedeu, a inlocuit tema si a pierdut cercul.

intr-adevar, asa e : obiectul e acum aici, in sala de spectacol. Acum o sa fie o harababura. Felicitari : toate elementele au luat-o razna, sentimentul adevarului a fugit, a intepenit de tot din pricina incordarii, glasul e sugrumat, s-au furisat in el reminiscente actoricesti de afectare si in urma lor faimoasele trucuri, sabloane, si inca ce fel ! Ei, acum nu-1 mai indreptati cu nimic

Tortov nu se insela. Viuntov juca peste masura de superficial. Asa, de pilda, ca sa arate cum se iniasurase Sciastlivtev in covor ca sa se incalzeasca, iar apoi, la sosire, se desfasurase, Viuntov se dadea tumba cu agilitate si chiar comic de-a lungul rampei, pe podeaua murdara a scenei.

- Macar de hainele lui sa-i fie mila, nerusinatul ! suspina cu amaraciune Arkadie Nikolaevici si-i intoarse spatele.

Cand fragmentul s-a ispravit si interpretii au coborat la parter, Tortov i-a spus lui Viuntov :

66 Pentru inceput am sa te sarut, iar pentru final am sa te bat! In ce s-a transformat starea dumitale de spirit cea buna ? Din ce elemente s-a format ea la urma ? Ai in dumneata doi actori diferiti, care nu numai ca nu seamana unul cu altul, dar care se anihileaza unul pe celalalt. Unul are calitati, posibilitati. Celalalt e stricat si fara sa te poti bizui pe el. Trebuie sa alegi unul si sa sacrifici pe celalalt. Ai ce sa te preocupe. Apuca-te serios de treaba si roaga-1 pe Ivan

Platonovici sa te educe la fiecare lectie, sa te ajute sa faci ca atat starea de spirit, cat si procesul crearii ei sa-ti devina obisnuite, normale. Pentru asta e nevoie acum de un antrenament „sub supraveghere'.

67 Credeti ca nu inteleg ! spuse indurerat Viuntov, gata sa izbucneasca in lacrimi. As trai bucuros in rai, dar pacatele nu ma lasa Nici eu nu stiu ce sa fac.

- Asculta-ma pe mine, ai sa te inveti, ii spuse bland, incurajator si delicat Arkadie Nikolaevici. In primul rand invata-te sa pregatesti, sa desparti elementele starii de spirit, atat pe cele interioare, cat si pe cele exterioare. Formeaza-le la inceput pe fiecare in parte, iar apoi uneste-le laolalta. Asa, de pilda : destinderea muschilor cu sentimentul adevarului ; obiectul cu razele de emitere ; actiunea cu tema fizica si asa mai departe. Ai sa observi atunci ca doua elemente bine unite impreuna creeaza un al treilea, iar toate trei dau nastere unui al patrulea si al cincilea, ca toate cinci nasc pe al saselea, pe al zecelea si asa mai departe.

Cand faci acest lucru nu trebuie sa uiti o conditie importanta si anume : nu trebuie sa creezi starea de spirit de dragul starii de spirit. Atunci cand ea se prezinta sub un asemenea aspect, e nestatornica si se destrama repede in partile ei componente sau renaste ca „starea de spirit actoriceasca', deci ne-justa. Asta se intampla repede, cu o usurinta neobisnuita, de care aproape ca nu-ti dai seama. Iti trebuie o mare deprindere ca sa te poti descurca in subtilitatile starii de spirit, care se obtine prin exercitii si experienta. Afara de asta, nu trebuie sa uiti, in cadrul acestei munci, ca „starea de spirit scenica' nu se poate crea pe loc gol, ca trebuie sa-i creezi neaparat o tema oarecare sau o serie de teme care dau nastere unei linii continui a actiunii. Aceasta linie e ca un pivot pe care se grefeaza toate elementele starii de spirit, de dragul unicului scop principal, al operei

Dupa aceasta, Arkadie Nikolaevici i-a propus lui Rahmanov urmatoarele :

- Ai vazut data trecuta cum l-ai adus pe Fantasov la starea de spirit justa si cum, s-a cristalizat ea in el. Trebuie sa faci acelasi lucru si cu Viuntov.

Fireste ca trebuie, inainte de toate, sa te straduiesti ca el sa priceapa singur ce e starea de spirit. Totusi, n-o va izbuti mult timp, pentru ca e nevoie sa ai un viguros sentiment, bine dezvoltat al adevarului, ca sa-ti poti pune la punct starea de spirit. Si tocmai ea e deviata la Viuntov. E cea mai falsa nota din acordul general, care deformeaza intregul. De aceea, pentru un timp oarecare, va trebui sa fii tu cel ce indeplinesti rolul sentimentului adevarat din „el' printr-o nascocire interesanta, adica, cu alte cuvinte, prin situatii propuse. Fantasov are destula emotivitate. Ea exista fara indoiala si la Viuntov. Dar inainte de a provoca, trebuie ca atentia lui sa fie indreptata just, pentru ca, daca va incepe sa se stimuleze in el tocmai ceea ce nu trebuie, greseala il va duce dumnezeu stie unde, intr-o directie contrarie si gresita. De aceea, Viuntov trebuie sa fie bine antrenat nu numai in sentimentul adevarului, ci si in directia temei juste.

Exista oameni care, impotriva vointei lor, sunt numai atrasi de sala.* Dar exista altii care indragesc sala si tind singuri cu patima spre ea. Viuntov face parte dintre acestia. Si de aceea colacul de salvare pentru el este tema care te trage inapoi spre scena. Intr-un cuvant, in munca cu

Viuntov trebuie sa lupti impotriva „starii lui de spirit actoricesti', pe care el nu o deosebeste inca de „starea de spirit scenica' adevarata.

Indreapta-1 zi de zi pe Viuntov pe drumul adevarului si asa il vei deprinde cu adevarul, asa va incepe sa-1 deosebeasca de minciuna. Asta e o munca grea, meticuloasa si chinuitoare.

Acum, s-a adresat Arkadie Nikolaevici tuturor elevilor, dupa ce ati inteles ca fara „starea de spirit scenica' nu te poti apropia nici de creatie, nici de munca pregatitoare, nici, cu atat mai mult, de studierea naturii si a legilor artei, eu va cer ca de acum inainte, la venirea mea in clasa, sa fiti in „starea de spirit scenica' corespunzatoare, necesara lectiei. in prima perioada va avea grija de asta Ivan Platonovici. El va strange toti elevii cu un sfert de ora inainte de inceperea lectiei si-i va ajuta sa faca exercitii pentru crearea starii de spirit necesare.

- Sa fiti sigur.

Noi am inteles ce ne asteapta de acum inainte XXII.

OBSERVATII

I. In prima redactare a capitolului „Caracteristicul', sfarsitul frazei aparea astfel:„atunci vei fi pe scena, in toate rolurile, tu insuti'.

II. In a doua redactare, K. S. Stanislavski a facut cu mana lui urmatoarea adnotare : „Sa se adauge in 1925 rolul tanarului personaj Astrov din Unchiul Vania. El a fost interpretat de un actor in varsta de 63 ani'. Aceasta intentie n-a fost indeplinita.

III. In prima si a doua redactare a textului acest paragraf aparea astfel: „..Asta e «viata spiritului omenesc» a rolului, cea nevazuta, dar simtita launtric, care circula continuu sub cuvintele textului, motivandu-le si insufletindu-le fara oprire.'

IV.Textul acestui paragraf a fost modificat de cateva ori de K- S. Stanislavski, dar probabil ca a ramas nedefinitivat, deoarece in a treia redactare e cu semn de intrebare.

V. Introducem versiunea din prima redactare :

„Data trecuta v-am vorbit despre caile si mijloacele de percepere a cuvintelor in timpul comunicarii Ia actorii de tipul vizual.

Dar mi se va spune ca nu toti actorii fac parte din aceasta categorie, ca nu toti vad rolul. Exista actori de tip auditiv, care mai curand il aud. Ei isi stimuleaza imaginatia creatoare, dorinta, vointa, emotia si altele cu ajutorul urechii.

Atunci actorii de acest tip sunt lipsiti de perceperi vizuale ? Fireste ca nu. Asta demonstreaza numai ca procesul de percepere verbala se petrece la ei in alt chip. Dar, in esenta, e acelasi.

Am sa va demonstrez ideea mea cu un exemplu. Iata ce se intampla aproximativ in asemenea momente cu actorii de tip auditiv.

«Dreptatea !» a rostit Tortov.

Oamenii de tip auditiv, cand vor auzi sunetele cunoscute ale acestui cuvant, vor avea reprezentari mintale bine cunoscute. Dar oare nu simtiti cat sunt de abstracte, de nestatornice, de nedefinite, de imprastiate aceste reprezentari ? Ca sa-ti opresti mai mult timp atentia asupra lor, trebuie sa incepi sa reflectezi. Un jurist va avea material pentru un timp mai indelungat, dar ce va face un nespecialist ? Va rosti cuvintele superficial, in treacat si se va multumi cu reprezentarile cele mai generale despre dreptate. Daca ii veti cere insa sa-si concentreze mai mult atentia asupra notiunilor si reprezentarilor care sunt ascunse in sunete, atunci, din pricina ca nu va avea material, reflectarea lui va fi de scurta durata. Ii va trece prin minte ceva mare, important, luminos, nobil, is-i va aduce aminte de definitii cunoscute. Dar oare formula satisface ? Emotioneaza? E nevoie de ceva mai sensibil, care sa insufleteasca si sa fixeze abstractul!

Cautand acest «ceva», inauntrul lui se va isca o frami'ntare. Va simti un fel de buimaceala. I se vor ivi in suflet niste sentimente si se vor stinge pe loc. Le prinde, dar nu le cuprinde.

Nu-mi vine sa cred ca intr-o asemenea clipa critica imaginatia va ramane inerta. E prea mobila, activa si sensibila. Si nu pot sa cred ca ea se poate lipsi de imagini vizuale, caci aceste imagini vizuale reprezinta forma favorita a creatiunilor imaginatiei noastre. Fara indoiala ca si ea va veni intr-ajutor in momentul critic si va cauta imagini pentru a personifica reprezentarea dreptatii.'

VI. In a doua redactare exista in acest loc o adnotare a lui K. S. Stanislavski: „Sa se spuna o data si pentru totdeauna : reprezentarile auditive, gustative, tactile si altele sunt legate de viziuni.'

VII. Se vede ca K. S. Stanislavski n-a fost multumit de acest exemplu, deoarece in prima redactare exista o adnotare scrisa de mana lui: „Cuvintele insesi te sperie', totusi n-a mai dat alt exemplu.

VIII. In prima redactare acest punct e expus de K. S. Stanislavski in felul urmator : „Ma refer la asa-numitele de unii specialisti accente distributive, pe care le examinam acum indeaproape Iata ce scrie Smolenski in aceasta privinta:«in toata aceasta fraza va fi un singur accent logic, daca-1 vom pune pe cuvantul „iubire' si, dupa toate probabilitatile, vom fi credinciosi ideii lui Shakespeare. Toate celelalte accente vor fi distributive. Atributia lor va fi impartirea intregii mase de propozitiuni cuprinsa in acesta fraza.»'

IX. Acest capitol se sfarsea in prima redactare cu urmatoarea adnotare a lui Stanislavski : „Tocmai asta vreau sa spun. Nu are importanta faptul daca altii v-au inteles sau nu. Mult mai insemnat e faptul ca dirijarea voastra a stimulat in voi actiunea imaginatiei situatiilor propuse si sentimentele corespunzatoare.'

X. Exista o adnotare a lui K. S. Stanislavski in a treia redactare, facuta dupa toate probabilitatile prin 1937: „Ei pot sa faca acest lucru si fara recuzita'. In 1935 s-a executat un asemenea metronom dupa comanda lui K. S., care s-a folosit de el la cursurile de opera dramatica.

XI. O adnotare a Iui K. S. Stanislavski in a treia redactare : „Sa se mentioneze ca unirile de ritmuri diferite sunt necesare in scenele de masa'.

XII. Aceasta propunere a lui Arkadie Nikolaevici a fost aplicata mai tarziu in clasa de opera dramatica a lui K. S. Stanislavski sub denumirea de „toaleta actorului', inainte de repetitii si spectacole, elevii faceau o serie de scurte exercitii cu elementele interioare si exterioare ale sistemului. Aceste exercitii ii introduceau treptat si imperceptibil intr-o stare de spirit' scenica justa. In aceste exercitii tempo-ritmul nu ocupa ultimul Ioc.

XIII. Dam o varianta din capitolul „Tempo-ritmul vorbirii':

„Am ajuns la un element extrem de important al ritmului - la opriri sau pauze. De fapt, ritmul nu e altceva decat o insiruire de momente ale vorbirii, momente lungi sau scurte, accentuate sau neaccentuate, cu aceleasi pauze lungi sau scurte. Ultimele deci fac parte din ritm si de aceea, pe buna dreptate, acord pauzelor o atentie exceptionala.

In vorbire nu trebuie numai sa vorbesti ritmic, ci sa si taci ritmic.

In privinta pauzelor din vorbire nu mai am nimic de adaugat fata de tot ce am spus inainte referitor la problema miscarii. Multe din lucrurile pe care le cunoasteti despre pauze in general se refera si la tempo-ritmul vorbirii. Rostirea cuvintelor trebuie imbinata cu pauzele. Ele nu trebuie examinate separat, ci impreuna.

Deoarece masura rostirii cuvintelor si ritmicitatea pauzelor se exprima mai elocvent In versuri, am sa ma refer in primul rand la ele.

Se stie ca versurile au legile lor bine stabilite, care in multe cazuri se refera atat la tempo-ritm, cat si la pauze. Exista versuri de diferite masuri, care au nomenclatura lor (iamb, troheu, anapest, dactil, amfibrah) si un grafic al lor de inregistrare.

Nu e treaba mea sa va invat sa faceti versuri sau sa le cititi. Asta o va face un specialist. Eu am sa va spun numai cate ceva despre forma versificata, care va va apropia de obiectul pe care trebuie sa-I studiati. In afara de asta, am sa va comunic unele metode din practica mea personala. Ele va vor fi utile in timpul studiului.

Multi autori si cantareti executa toate cerintele vorbirii in versuri cu multa pricepere si precizie, dar formal, exterior, pedant. Ei cadenteaza, rup versul de teama pauzei, care, dupa parerea lor, tulbura ritmul.

O data cu deprinderea de a-1 cadenta, ei accentueaza in mod mecanic momentele, fara sa urmareasca intotdeauna pauzele necesare.

Acelasi lucru se intampla si in domeniul tempo-ului. O data deprinsi cu una din viteze, ei se tin tot timpul de ea. Asta face ca recitarea lor sa fie formala, mecanica, teapana, seaca, moarta, rupta. Cadentarea ritmului nu se poate confunda cu recitarea versurilor.

Tot timpul trebuie sa se simta in ele tempo-ritmul fara oprire, limpede, fara ca cuvintele sa fie rupte, fara o exagerata cadentare, fara incordare, fara eforturi, fara o inutila straduinta, fara transpiratie, fara graba, cu stapanire.

Cunoastem si alte metode de recitare, in care toate impartirile si masurile se incurca, si versurile se transforma in proza.

In opozitie cu acestia, al treilea gen de actori si recitatori se comporta cu totul altfel fata de vers: ei se adapteaza launtric la un tempo-ritm anumit al versurilor, se molipsesc, se patrund de el, traiesc necontenit, fara oprire. Cand starea generala e de acest fel, atat recitarea, cat si actiunea, miscarea, mersul si trairea actorilor se produc firesc, potrivit cu tempo-ritmul generai.

Stiti ca fiecare rand al versului st separa si se marcheaza cu ajutorul accentelor usoare si al pauzelor, denumite scandari.

Multi actori si recitatori dovedesc si in acest domeniu o straduinta exagerata: accentueaza sfarsitul fiecarui rand, parca le-ar masura cu metrul.

Nu trebuie sa se faca de loc asa. La versuri nu e bine sa se rupa nici cuvintele, nici sfarsitul raidurilor. Marcarea randurilor sau cadentarea lor trebuie sa se faca cu prudenta, abia perceptibil. Si nu intotdeauna aceasta abia perceptibila marcare poate fi numita accentuare, iar oprirea - pauza. In unele cazuri, aceasta oprire de o secunda a tempo-ritmului se produce fara ca linia sonora sa fie intrerupta, printr-o abia simtita intarziere a silabei finale dintr-un rand, o data cu trecerea la prima silaba a randului urmator.

Opririle sau pauzele pot sa intervina la mijlocul oricarui rand, nu numai la sfarsitul lui. Adesea ele sunt nu numai admisibile, dar chiar obligatorii. Asta e si firesc. Forma versificata nu anuleaza regulile gramaticale cu semnele lor de punctuatie, cu pauzele logice si psihologice.

Ultimele nu recunosc in proza nici un fel de legi si nu vor sa le recunoasca nici in versuri. Fara primele, pauzele in vorbire sunt lipsite de inteles, iar fara ultimele, sunt lipsite de viata. Mai trebuie sa repetam ca folosirea pauzelor in vorbirea in versuri nu trebuie sa incalce ritmul, ca si pauzele trebuie sa fie tempo-ritmice ?

Luati deci drept pilda pe acei actori (de care chiar acum v-am vorbit) care de la inceputul recitarii sau interpretarii scenice se asaza launtric, o data pentru totdeauna,
pe un anumit tempo-ritm pentru o seara intreaga, sau pentru un act, sau o scena, se afunda in valurile lui si se scalda in ele.

Ei pun in functiune un metronom launtric nevazut si nu numai ca rostesc cuvintele, dar tac, umbla, actioneaza, gandesc, simt, dirijandu-se dupa o masura pe care o simt inauntrul lor.

Pauzele logice si gramaticale obligatorii, inceputul si sfarsitul pauzelor, cat si reluarea sau incetarea vorbirii trebuie sa coincida precis cu una dintre impartirile de calcul si cu momentele de accent puternice sau slabe ale ritmului launtric. Daca insa aceste coincidente nu se produc si tempo-ritmul launtric se rupe de cuvant, atunci forma versificata e incalcata si pare proza.

Cand ritmul vorbirii in versuri e bine fixat, cand el patrunde in ureche si-1 sta-pineste pe artist launtric si fizic, atunci pauzele pot fi prelungite, fara sa se incalce masura ritmica.

Actorii si recitatorii patrunsi launtric de tempo-ritm dispun liber de pauze, pentru ca ele nu sunt moarte, ci vii, fiind sprijinite launtric de metronomul inchipuit.

Calculul mental constient, ca si cel inconstient, acompaniaza textul rostit. Dar, ca si in muzica, se poate sa nu existe suficiente silabe si cuvinte pentru toate momentele ritmice. Multe batai ale calculului launtric raman fara cuvinte. Am sa recurg, ca sa le umplu, la asa-zisul procedeu de «tatatironare». II cunoastem bine din viata si il folosim adesea atunci cand fredonam o melodie careia i-am uitat sau nu-i cunoastem cuvintele. In asemenea cazuri, le inlocuim cu niste sunete nesemnificative ca : «ta-ta-ta, ta-ri-ti-ta» sau «hm».

Veti intelege mai bine din schita grafica ceea ce vi s-a parut neclar in explicatia mea orala.

Pot sa schitez acelasi lucru fara ajutorul randurilor si tacturilor muzicale. De exemplu:

Gustul, tatucule, e fire schimbacioasa ; Tra-ta-ta-ta

Toate isi au legile lor. Tra-ta-ta-ta-ta-ta

Iata de pilda : Tra-ta-ta-ta

Noi din vechime avem obicei, Tra-ta-ta-ta

Ca din tata in fiu etc.

Veti observa ca m-am folosit de «tatatironare» la cadentarea si la pauzele logice obligatorii, la opririle cerute de semnele de punctuatie.

Acum incercati sa schimbati aceasta masura, adica faceti asa ca accentuarea cuvintelor sa nu coincida cu calculul metronomului launtric.

Iata ce veti obtine atunci:

La un asemenea acompaniament al subtextului ritmului launtric ar trebui sa cititi: Gustul, tatuCUle, e fiRe schimbacioaSA; toate isi AU legile O asemenea accentuare a cuvintelor e cu totul gresita.

V-am vorbit de pauzele logice obligatorii in rostirea versurilor. Acum am sa va vorbesc de cele psihologice, care cer uneori opriri foarte lungi fara sa incalce forma versificata si masura.

Nu va recomand de loc o asemenea recitare intrerupta de pauze lungi, ci constat numai ca acest lucru e posibil daca toate intreruperile in vorbire sunt necesare unei actiuni interioare si daca accentuarile textului literar corespund cu calculul launtric'.

XIV.Ne referim la cuvintele lui Puskin : „adevarul pasiunilor, veridicul simta-mintelor in situatiile date iata ce cere intelectul nostru de la un scriitor dramatic' „Absolut acelasi lucru cere intelectul nostru si de la un actor dramatic', adauga K. S. Stanislavski (vezi Munca actorului cu sine insusi, partea I, cap. III).

XV. Vezi Munca actorului cu sine insusi, partea a Ii-a, cap. III. K. S. Stanislavski, in insemnarile sale din anii precedenti, a formulat aceasta „prima baza a artei noastre' cu urmatoarele cuvinte : „arta actorului dramatic inseamna arta actiunii exterioare si interioare'.

XVI.Textul care urmeaza dupa asta si in care sunt enumerate elementele intruchiparii actorului (pus intre ghilimele drepte), a fost imbinat de noi din mai multe manuscrise pentru a completa expunerea. Ordinea in care sunt asezate aceste elemente, precum si redactarea lor exacta n-au fost fixate definitiv de autor.

XVII. Daca aici, ca si in capitolele anterioare, se aminteste doar in treacat despre „actiunile fizice', in schimb in lucrarile ulterioare ale lui K. S. Stanislavski se acorda acestui element o insemnatate din ce in ce mai mare, chiar primordiala, fata de celelalte elemente. Astfel in manuscrisul nepublicat Materialul, punerea in scena si ilustrarea programului studioului muzical-dramatic „K. S. Stanislavski' se mentioneaza : „«Actiunea fizica» se prinde mai usor decat cea psihologica, ea e mai accesibila decat imperceptibilele senzatii launtrice; ea se adapteaza mai usor unei fixari, e materiala, vizibila; actiunea fizica are legaturi cu toate celelalte elemente.

De fapt, nu exista actiune fizica fara vointa, nazuinta, nascocire a imaginatiei sau lipsita de credinta in autenticitatea ei, prin urmare si in sentimentul adevarului ei.

Toate acestea dovedesc ce legaturi stranse are actiunea fizica cu toate elementele launtrice ale starii de spirit.

In domeniul actiunii fizice, ne simtim mai «la noi acasa» decat in domeniul sentimentului, care este insezisabil. Aici ne orientam mai bine, aici suntem mai inventivi, mai siguri decat in domeniul elementelor launtrice care se percep si se fixeaza atat de greu'.

XVIII. Introducem aici o schita facuta de mana lui K. S. Stanislavski. Fasia de jos - „Munca cu tine insuti' ; 2, 3, 4 - trei baze ale sistemului: „activitate si actiune', aforismul lui Puskin si „prin constient la subconstient' ; 5 - „trairea' ; 6 - „intruchiparea' ; 7, 8 si 9 - intelectul, vointa si sentimentul; 10 - elementele trairii; 11 - elementele intruchiparii; 12, 13, 14 - starea de spirit scenica launtrica, exterioara si generala, iar dreptunghiul de sus, asa cum se va lamuri ulterior, domeniul subconstientului.

XIX. Aici, ca si in celelalte cazuri, se mentioneaza necesitatea unui studiu de doi ani pentru a parcurge programul „muncii actorului cu sine insusi'. Totusi, in manuscrisele lui, K- S. Stanislavski reduce uneori acest termen pana la un an.

In general, atat termenul de studiere a „sistemului', cat si ordinea studierii diferitelor elemente, sunt conventionale. Astfel, ceea ce este expus in volumele I si II din cuprinsul Muncii actorului cu sine insusi nu poate fi considerat drept un program metodologic pentru formarea tehnicii actorului.

XX. K. S. Stanislavski, in unele variante ale manuscrisului (bloc-notes „Bazele creatiei'), vorbeste nu de trei, ci de patru baze ale creatiei, referindu-se la al patrulea obiectiv al „artei noastre', care consta in crearea „vietii spiritului omenesc' a rolului si in transmiterea acestei vieti pe scena intr-o forma artistica.

XXI. Expunem o mai deplina enumerare a „elementelor' facuta de K. S. Stanislavski.

Elementele launtrice ale starii de spirit

a) Imaginatia, nascocirile ei, „daca', „situatiile propuse' ;

b) Fragmente si teme ;

c) Atentia si obiectele ei;

d) Actiunea ;

e) Sentimentul adevarului si credinta ;

f) Tempo-ritmul interior;

g) Memoria emotionala ;

h) Comunicarea ;

i) Adaptarea ;

j) Logica si ordinea sentimentelor;

k) Caracteristicul launtric;

I) Farmecul scenic interior;

m) Etica si disciplina launtrica ;

n) Stapanirea si finisajul interior.

Elementele exterioare ale starii de spirit (aproximative)

o) Destinderea muschilor;

p) Glasul, sunetul, respiratia ;

q) Dictiunea ;

r) Simtul formei frazei, legile vorbirii;

s) Declamarea, simtul versului;

s) Simtul miscarii, actiunii, formei exterioare; t) Tempo-ritmul exterior ;

t) Plastica (senzatia miscarii) ;

u) Logica si consecventa actiunilor fizice;

v) Caracteristicul (simtul imaginii) ;

w) Farmecul scenic exterior ;

x) Etica si disciplina exterioara;

y) Simtul decorului si al scenei;

z) Simtul gruparii (compozitiei).

XXII. Ideea unui antrenament de cincisprezece minute care il aduce pe actor spre o stare scenica necesara, a ajuns ulterior la o mare dezvoltare atat in practica (introducerea in studio a „toaletei actorului'), cat si in teorie (materialele ilustrote in program).